



---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Raik Lingner**

**Die fotografische  
Post - Reportage in der  
Kriegsberichterstattung und  
der sich daraus ergebende  
Zwiespalt**

**2012**

Fakultät: Medien

---

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Die fotografische Post - Reportage in der Kriegsberichterstattung und der sich daraus ergebende Zwiespalt**

Autor:  
**Herr Raik Lingner**

Studiengang:  
**Regie**

Seminargruppe:  
**FF07w1-b**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. phil. Ludwig Hilmer**

Zweitprüfer:  
**Prof. Peter Gottschalk**

Einreichung: Hamburg, 18.05.2012

# **BACHELOR THESIS**

---

## **The use of photography in post-war reportage and the inner conflict which it entails**

author:

**Mr. Raik Lingner**

course of studies:

**Film director**

seminar group:

**FF07w1-b**

first examiner:

**Prof. Dr. phil. Ludwig Hilmer**

second examiner:

**Prof. Peter Gottschalk**

submission: Hamburg, 18.05.2012

---

## **Bibliografische Angaben**

Nachname, Vorname: Lingner, Raik

Die fotografische Post - Reportage in der Kriegsberichterstattung und der sich daraus ergebende Zwiespalt

The use of photography in post-war reportage and the inner conflict which it entails

53 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

## **Abstract**

Diese Bachelorarbeit beschreibt die fotografische „Post - Reportage“ und analysiert die 1994 in Ruanda entstandenen Nachkriegsfotografien von James Nachtwey und Alfredo Jaar. Sie nimmt Bezug auf den täglichen Journalismus und die Klärung des Kunstbegriffes und möchte Antworten zu dem Zwiespalt liefern, inwieweit eine fotografische Nachkriegs - Dokumentation ein notwendiges Mittel oder eine Ausbeutung menschlichen Leides ist. Die Arbeit analysiert dazu den Film „War Photographer“ und den Fall des Pulitzer Preis Gewinners Kevin Carter.



# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis .....</b>	<b>V</b>
<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>VI</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2 Die Post - Reportage .....</b>	<b>2</b>
2.1 Arten der Kriegsberichterstattung .....	2
2.2 Definition der fotografischen Post - Reportage im Vergleich zum allgemeinen täglichen Journalismus.....	2
2.3 Entstehung der Nachkriegsfotografie .....	5
2.3.1 „Unreported War“ als Auslöser für die heutige Nachkriegsfotografie .....	6
<b>3 Nachkriegsfotografie als Kunst und Mittel .....</b>	<b>10</b>
3.1 Klärung des Kunstbegriffs im Zusammenhang mit Nachkriegsfotografie ...	10
3.2 Nachkriegsfotografen und deren Rolle .....	10
3.2.1 Alfredo Jaar .....	11
3.2.2 James Nachtwey.....	12
3.3 Nachkriegsfotografie am Beispiel Ruanda.....	14
3.3.1 Das Land Ruanda .....	14
3.3.2 Der Völkermord in Ruanda 1994.....	15
3.3.3 Nachkriegsfotos aus Ruanda von James Nachtwey.....	18
3.3.4 Nachkriegsfotos aus Ruanda von Alfredo Jaar.....	27
3.3.5 Der Vergleich und die Kunst der fotografischen Arbeiten von Alfredo Jaar und James Nachtwey.....	34
3.3.6 Der Zwiespalt zwischen Nachkriegsfotografie als notwendige dokumentarische Kunst und dem finanziell bestimmten Voyeurismus am Beispiel James Nachtwey und dem Film „War Photographer“.....	38
<b>4 Zusammenfassung.....</b>	<b>52</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>XI</b>
<b>Anlagen .....</b>	<b>XVII</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>XX</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994.....	20
Abbildung 2: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994.....	21
Abbildung 3: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994.....	22
Abbildung 4: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994.....	23
Abbildung 5: Gemälde (links): Hans Memling „Das jüngste Gericht“ (Teil vom „Triptychon des Weltgerichts“); Gemälde (rechts): Dieric Bouts „Hell“....	24
Abbildung 6: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994.....	25
Abbildung 7: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994.....	26
Abbildung 8: Foto von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997 (im Original in Farbe).....	30
Abbildung 9: Skizze von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997 ...	31
Abbildung 10: Foto von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997.....	31
Abbildung 11: Skizze von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997 ...	32
Abbildung 12: Foto von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997.....	33
Abbildung 13: Skizze von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997 ...	33
Abbildung 14: Standbild aus dem Film „War Photographer“ von Christian Frei: 00h:13m:05s.....	40
Abbildung 15: Standbild aus dem Film „War Photographer“ von Christian Frei: 01h:32m:23s.....	47
Abbildung 16: Foto von Kevin Carter, Sudan 1993.....	49
Abbildung 17: Einstellungsgrößen von Halbtotale bis Detail.....	XVII
Abbildung 18: Einstellungsgrößen Panorama und Totale.....	XVII
Abbildung 19: Aufnahmewinkel Aufsicht und Untersicht.....	XVIII
Abbildung 20: Zentralperspektive gekennzeichnet durch einen Fluchtpunkt.....	XIX

# 1 Einleitung

Stellen Sie sich vor, Sie leben in einem Krisengebiet und es kommt zu kriegerischen Auseinandersetzungen, wobei ihre Heimat zerstört wird und eins Ihrer Familienmitglieder ums Leben kommt. Sie erwarten Gerechtigkeit und Sühne, doch diese tritt nie ein, weil kaum jemand in der Welt Notiz davon nimmt. Eine aussichtslose Situation, die zustande kommen kann, wenn es keine Zeugen von dem Verbrechen gibt.

Stellen sie sich eine weitere Situation vor. Sie erfahren, dass eins ihrer Familienmitglieder gestorben ist. Ein Fremder, der für die Presse arbeitet, kommt in ihre Wohnung und macht in dieser intimen Situation ein paar Bilder von Ihnen. Wie würden Sie sich fühlen?

Diese Problematik ist Gegenstand dieser Bachelorarbeit, die sich auf die fotografische Post-Reportage (Nachkriegsfotografie) beschränken wird.

Das folgende Kapitel erläutert die Begriffsgruppe „Post-Reportage“. Dabei wird der Vergleich zum Tagesjournalismus gezogen und auf die Entstehung der Nachkriegsfotografie eingegangen, die zunächst aus der Not geboren, heute jedoch andere Gründe der Existenz hat.

Im letzten Kapitel geht es um die Frage, ob und wie die Nachkriegsfotografie künstlerisch eingeordnet werden kann. Dazu werden das Leben und die Werke der Fotografen Alfredo Jaar und James Nachtwey einbezogen. Die in dieser Arbeit vorgestellten Bilderreihen sind nach dem Massaker in Ruanda 1994 entstanden, das ungefähr 800.000 Opfer zur Folge hatte und als Beispiel für diese Arbeit dienen soll.

Es wird zudem anhand des Films „War Photographer“ der Zwiespalt aufgezeigt, mit dem sich viele Kriegsfotografen immer wieder konfrontiert sehen: Wann die Dokumentation von kriegerischen Ereignissen ein notwendiges dokumentarisches Mittel ist und wann an finanziell bestimmten Voyeurismus grenzt, der das Leid anderer, als Gegenstand benutzt.

## **2 Die Post - Reportage**

### **2.1 Arten der Kriegsberichterstattung**

Die Kriegsberichterstattung bedient sich vielerlei Medien. Dazu gehören die Printmedien, die Fotografie, der Film, das Radio und das Internet. Alle dienen im Normalfall dazu, über kriegsereignisse in der Welt zu informieren.<sup>1</sup>

Auch die Nachkriegssituation ist Teil der Kriegsberichterstattung. Mit dieser befasst sich die Post-Reportage, die das Mittel der Nachkriegsfotografie beinhaltet, mit der sich diese Bachelorarbeit befassen wird.

### **2.2 Definition der fotografischen Post - Reportage im Vergleich zum allgemeinen täglichen Journalismus**

Der Präfix „Post“ steht hier für mehrere Bedeutungen. Zum einen für das kritische Infragestellen eines realistischen Leitbildes, welches der tägliche Journalismus verfolgt, zum anderen steht er für das Danach im zeitlichen Sinne.<sup>2</sup>

„Reportage“ bedeutet im Allgemeinen das Implizieren und Wiedergeben von Realität, jedoch wird dies im Zusammenhang mit dem Präfix „Post“ revidiert, da ein genaues Erfassen dieser Realität selten der Anspruch ist, den die Post-Reportage verfolgt.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Klein, Lars; Steinsieck, Andreas: Geschichte der Kriegsberichterstattung. Strukturen und Erfahrungszusammenhänge aus der akteurszentrierten Perspektive. Hg. v. Deutsche Stiftung Friedensforschung. Online verfügbar unter <http://www.bundesstiftung-friedensforschung.de/pdf-docs/berichtdaniel.pdf>, zuletzt aktualisiert am 2006, zuletzt geprüft am 06.05.2012

<sup>2</sup> Vgl. Matthias, Agnes: Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart. Jonas. Marburg 2005: 80

<sup>3</sup> Vgl. Matthias, 2005: 80

*„An die Stelle von Information und Gewissheit treten bereits in der Produktion der Bilder Zweifel und Unbestimmtheit, die visualisiert und in der Rezeption nachvollziehbar gemacht werden.“<sup>4</sup>*

Die Post-Reportage geht anders vor als der Tagesjournalismus. Sie ist eine Kritik an der Vorgehensweise und den Ergebnissen aus dem heute immer schneller werdenden Journalismus. Die Nachkriegsfotografen haben eine ähnliche Arbeitsweise, aber es fehlt der „Vor Ort Drang“ dem häufig die Tagesjournalisten nachgehen müssen. Sie sind sprichwörtlich „zu spät“, denn sie kommen in die Kriegsgebiete, wenn die Hauptkampfhandlungen bereits vorbei und die meisten Journalisten abgereist sind. Die Post-Reportage hat dabei nicht ausschließlich das Ziel zu kritisieren, sondern möchte eher mit ihren Bildern zur Selbstbefragung aufrufen. Sie ist eine Methode, die aus der Unzufriedenheit einiger Menschen über die entstandenen Bilder während der Kriege geboren ist. Darüber hinaus ermöglicht die zeitliche Distanz, sich auf Details zu konzentrieren, die für den täglichen Journalismus vielleicht zu komplex waren, um verarbeitet zu werden. Darunter fallen zum Beispiel die politischen Dimensionen oder der Grad der Zerstörung und Gewalt in einem Kriegsgebiet. Sie zeigt aber auch, was möglicherweise der Zensur zum Opfer gefallen ist und bietet neuen Zugang zu allem Geschehenen und dem „Danach“. Die Fotografen reisen wie Journalisten in die Kriegsgebiete, nur mit dem Unterschied, dass sie, wie schon erwähnt „zu spät“ sind.<sup>5</sup> Der Film „War Photographer“ (Siehe 3.3.6) zeigt beispielhaft, wie Kriegs- und Nachkriegsfotografen vorgehen.

Die Post-Reportage schöpft das gesamte Medium der Fotografie aus, denn sie umfasst einmal die Aufnahme und das Festhalten der Nachkriegssituation, dient aber auch zur retrospektiven Betrachtung.<sup>6</sup>

Die Welt schreibt am 31.12.2002 zum Krisenfotografen James Nachtwey (siehe 3.2.2):

*„Seine Fotos sind Bilder, auf denen das Unsichtbare wichtiger ist, als das, was man auf ihnen tatsächlich sieht“<sup>7</sup>*

---

<sup>4</sup> Matthias, 2005: 80

<sup>5</sup> Vgl. Matthias, 2005: 80

<sup>6</sup> Vgl. Matthias, 2005: 80 - 81

<sup>7</sup> Mitteldeutscher Rundfunk (Hg.) 2012: James Nachtwey. Preisgekrönter Kriegsphotograf. Online verfügbar unter [http://www.mdr.de/sachsen/dresden/nachtwey110\\_zc-cf5ff0a4\\_zs-6689deb8.html](http://www.mdr.de/sachsen/dresden/nachtwey110_zc-cf5ff0a4_zs-6689deb8.html), zuletzt aktualisiert am 11.02.2012, zuletzt geprüft am 10.04.2012

Im journalistischen Alltag zählt dagegen oft aufgrund des hohen Konkurrenzdrucks, der finanziellen Lage und der Personalprobleme nur noch die hohe Geschwindigkeit.<sup>8</sup> Es geht immer darum, welcher Sender oder Verlag als erster die meisten Informationen und Bilder über ein Ereignis liefern kann. Nicht selten kommt es darum vor, dass Informationen wiedergegeben werden, die aus Gründen unzureichender Recherche oder Beweise eigentlich noch nicht verbreitet werden sollten. Dies ist in der Regel nicht auf ein schlechtes Arbeiten eines Redakteurs zurückzuführen, sondern zeigt, dass wenig Zeit für eine Reflexion und einer Gegenkontrolle der Daten, Fakten und Aussagen bleibt. Wer vor Ort eines Geschehens ist, soll möglichst sofort berichten können, egal, ob ein genaueres Wissen über die Sprache, das Land, die Leute oder den Konflikt besteht.<sup>9</sup>

*„Der Schuss braucht noch nicht gefallen zu sein, da werden schon gezielt Unwahrheiten über Ursachen und Ziele eines Konflikts verbreitet.“<sup>10</sup>*

Ein repräsentatives Beispiel dafür ist die von vielen Medien unkritisch übernommene Nachricht über Saddam Husseins Massenvernichtungswaffen, die sich im Irak befinden sollten.<sup>11</sup> Diese Nachricht galt für die Amerikaner als wesentlicher Grund 2003 in das Land einzumarschieren. Heute ist bekannt, dass der Informant Rafid Ahmed Alwan El-Dschanabi absichtlich die Unwahrheit gesagt hat, weil er darin die Chance sah, sein Land verändern zu können. Massenvernichtungswaffen wurden nie gefunden und mehr als 100.000 Zivilisten ließen im Irak-Krieg ihr Leben.<sup>12</sup>

In den täglichen Nachrichten spielt der Nachkriegsalltag mit seinen Zerstörungen und traumatisierten Überlebenden selten eine Rolle. Im Gegensatz zum täglichen Journalismus zeigt die Nachkriegsfotografie das Geschehene nicht direkt. Dieses lässt sich nur aus den Bildern indirekt erschließen.<sup>13</sup> Der Betrachter soll nicht einfach konsumieren, sondern ist aufgerufen, das Bild mit seiner persönlichen Interpretation zu

---

<sup>8</sup> Vgl. Goderbauer-Marchner, Gabriele: Medien verstehen. UVK. Konstanz 2011: 99

<sup>9</sup> Vgl. Löffelholz, Martin; Trippe, Christian F.; Hoffmann, Andrea C.: Krieger- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch. UVK Verlagsgesellschaft. Konstanz 2008: 16

<sup>10</sup> Löffelholz; Trippe; Hoffmann, 2008: 35

<sup>11</sup> Vgl. Löffelholz; Trippe; Hoffmann, 2008: 35

<sup>12</sup> Vgl. ntv.de (Hg.) 2012: Massenvernichtungswaffen im Irak - Informant wollte Saddam stürzen. Online verfügbar unter <http://www.n-tv.de/politik/Informant-wollte-Saddam-stuerzen-article2624491.html>, zuletzt aktualisiert am 16.02.2012, zuletzt geprüft am 07.05.2012

<sup>13</sup> Vgl. Matthias, 2005: 81

vervollständigen, da durch die Grenzen der Fotografie, Wirklichkeit darzustellen, sehr viel Freiraum dafür besteht.<sup>14</sup>

*„Die ‚Post-Reportage‘ [ist] ein retrospektives Verfahren [und] stellt damit sowohl einen Akt der Verifizierung dar als auch die Erarbeitung eines visuellen Gegenentwurfs, der als kritischer Kommentar zu den bereits vorhandenen Medienbildern gelesen werden kann.“<sup>15</sup>*

James Nachtwey sagt in einem Interview mit dem Tagesspiegel 2009, dass die Grenzen der Fotografie darin bestehen, dass sie beispielsweise nicht in der Lage ist, Geschichten nachzuerzählen oder Statistiken zu erläutern, aber dass sie wohl dazu fähig ist, diesen Sachverhalten ein menschliches Gesicht zu geben. Die Stärke der Fotografie, eine gewisse Empathie bei den konsumierenden Menschen, egal welcher Kultur angehörig, zu erreichen, ist Nachtweys noch immer währendes Ziel.<sup>16</sup>

## 2.3 Entstehung der Nachkriegsfotografie

Die frühere Kriegsfotografie war bis zu den zwanziger Jahren durch die vorhandenen technische Voraussetzungen zwangsläufig eine Abbildung des „Danachs“, denn durch das Kollodiumsverfahren waren die damaligen Fotografen sehr unflexibel, da eine Glasplatte vorbereitet und im feuchten Zustand belichtet werden musste. Auch die sofortige Entwicklung und die Mitnahme der Entwicklungsutensilien schränkte die Situation weiter ein. Eine spontane Fotografie war also unmöglich und es musste sich mit unbewegten Motiven zufrieden gegeben werden, schon aus dem Grund, dass die Belichtungszeit von 10 Sekunden keine Bewegung der Kamera oder eines Objekts

---

<sup>14</sup> Vgl. Knieper, Thomas; Müller, Marion G.: War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Herbert von Halem. Köln 2005: 203

<sup>15</sup> Matthias, 2005: 81

<sup>16</sup> Vgl. Diening, Deike: "Ich habe mich nie kugelsicher gefühlt". Hg. v. Verlag Der Tagespiegel GmbH. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/sonntagsinterview-ich-habe-mich-nie-kugelsicher-gefuehlt/1525076.html>, zuletzt aktualisiert am 31.05.2009, zuletzt geprüft am 10.04.2012

zuließ.<sup>17</sup>

Die Schnellbildkameras, die in den zwanziger Jahren auf den Markt kamen, lösten die Probleme. Es war nun möglich, durch die kürzere Belichtungszeit, den wechselbaren Objektiven und den schnellen Weitertransport des Filmmaterials, spontane Aufnahmen vom unmittelbaren Kriegsgeschehen festzuhalten.<sup>18</sup>

In der heutigen Zeit werden Bilder vom direkten Kriegsgeschehen scheinbar immer seltener, da sie entweder verhindert, gelenkt oder zensiert werden. So kommt es oft zu einem „Unreported War“, der als Auslöser für die meisten Nachkriegsfotografen gilt, sich selbst in die Kriegsgebiete zu begeben, um sich ein eigenes Bild verschaffen zu können.

### **2.3.1 „Unreported War“ als Auslöser für die heutige Nachkriegsfotografie**

Heutige Kriege spielen sich häufig wahrscheinlich nur noch in der Vorstellungskraft der Menschen ab, da direkte Kriegshandlungen und -folgen nur noch selten bildlich festgehalten werden. Das liegt nicht an einem Mangel an Fotografen, die sich in die Kriegsgebiete wagen, sondern unter anderem daran, dass die führenden Kriegsparteien eine lückenlose Kriegsberichterstattung verhindern wollen oder die Medien einige Ereignisse nicht für informationswürdig halten.

Die Gründe, die gegen eine lückenlose Berichterstattung genannt werden, sind zum einen die Geheimhaltung aus strategischen Gründen und zum anderen soll der Missbrauch von Bildmaterial zu propagandistischen Zwecken verhindert werden. Deshalb hat die US-Regierung beispielsweise im Irakkrieg 2003 auf die Methode des „Embedded Journalism“ gesetzt. Das bedeutet, dass Journalisten, Fotografen und Kameralente in den jeweiligen Krisengebieten mit den Soldaten gemeinsam in einem Soldatencamp leben. Sie können aus den Camps berichten und die Soldaten befragen, filmen und fotografieren. Jedoch sind sie nicht bei den direkten Kampfhandlungen beteiligt und dürfen sich nur innerhalb der Camps relativ frei bewegen.<sup>19</sup>

Die Berichterstatter bekommen vom Militär vorgegeben, wo und wann sie mit wem

---

<sup>17</sup> Vgl. Matthias, 2005: 79

<sup>18</sup> Vgl. Matthias, 2005: 79

<sup>19</sup> Vgl. Knieper / Müller, 2005: 57 - 58



Kontakt aufnehmen können. Einerseits zeugt diese Art von Journalismus von einer Akzeptanz der Medien, deren Interesse vor Ort sein zu können damit erfüllt wird, jedoch ist es eher eine Lenkung und ein unter Kontrolle bringen durch das Militär. Der Journalist wird Teil der Truppe, muss sich aber unterordnen und die Verhaltensregeln berücksichtigen. Bei Verstößen gegen Diese, steht der „Embedded-Status“ auf dem Spiel. Informationen über Vorgänge an der Front kann meistens erst durch zweite Hand erlangt werden, weil die Berichterstatter sich selbst oft kein unabhängiges Bild machen können. Dadurch hat der „eingebettete Journalismus“ ein Problem mit der Wahrheit.<sup>20</sup>

Hiram Johnson, ein amerikanischer Senator, soll 1917 gesagt haben:

*„Das erste Opfer des Krieges ist die Wahrheit“<sup>21</sup>*

Auch wenn im Allgemeinen Augenzeugenberichte als glaubwürdig aufgenommen werden, besteht viel Manipulationsspielraum, schon weil es selten eine Möglichkeit gibt, sich die Ereignisse aus gegnerischer Sicht anzuhören.<sup>22</sup> Eine einseitige Berichterstattung ist die Folge. Einige Journalisten nehmen diese Situation aber kritisch in ihren Berichten auf.<sup>23</sup>

Der Journalist Peter Scholl-Latour, ein deutscher Pionier in Sachen Kriegsberichterstattung, sagt in einem Gespräch mit Andrea Claudia Hoffmann für das Buch „Kriegs- und Krisenberichterstattung - Ein Handbuch“, dass er sich selbst nie „embedded“ haben lasse, da es gleichzeitig bedeuten würde, der Zensur unterlegen zu sein. Für ihn bedeutet das eine unwürdige Situation für einen Journalisten. Eine gute Kriegsberichterstattung lebt von dem „vor Ort“ sein und dem eigenen Eindruck, den sich die Journalisten machen sollten. Dadurch beinhalteten die Berichte erst die eigenen Meinungen, die sonst nur in den Redaktionen entstehen.<sup>24</sup>

Die Bilder, die durch einen „Embedded Journalism“ entstehen, können durch die eingeschränkte Bewegungsfreiheit nicht mehr Informationen liefern, denn sie zeigen

---

<sup>20</sup> Vgl. Jonabach: Embedded Journalist - Reporter ohne Grenzen? Unter Mitarbeit von Gregor Mayer. Hg. v. Lehrredaktion Online. Institut für Publizistik. Mainz. Online verfügbar unter <http://www.onlinejournalismus.wordpress.com/2008/12/03/embedded-journalist-reporter-ohne-grenzen/>, zuletzt aktualisiert am 03.12.2008, zuletzt geprüft am 29.03.2012

<sup>21</sup> Jonabach, <http://www.onlinelinejournalismus.wordpress.com>, 2008

<sup>22</sup> Vgl. Knieper / Müller, 2005: 58

<sup>23</sup> Vgl. Jonabach, <http://www.onlinejournalismus.wordpress.com>, 2008

<sup>24</sup> Vgl. Löffelholz / Trippe / Hoffmann, 2008: 16

unter anderem nur das Lagerleben der Soldaten oder die kriegerischen Ereignisse aus weiter Entfernung. Sie geben weder Informationen zu den genauen Standorten oder Zielen der militärischen Missionen, noch wie lange und mit welchen Folgen diese durchgeführt werden.<sup>25</sup>

Bilder, seien es Fotografien oder Filme, werden deshalb heute immer mehr in ihrer Authentizität in Frage gestellt.<sup>26</sup> Nachrichtenredaktionen müssen heute mehr denn je Informationen zu Bildern liefern, die aus einer durch Propagandisten beider Seiten eines Krieges, verfälschten Wirklichkeit besteht.<sup>27</sup>

*„Kriegsparteien wollen ein politisch gewünschtes Bild vom Krieg zeichnen: z.B. einen ‚sauberen‘, ‚heldenhaften‘, ‚gerechten‘ Krieg.“<sup>28</sup>*

James Nachtwey nimmt im Tagesspiegel-Interview im Jahr 2009 dazu kritisch Stellung. Er mag das Wort „embedded“ nicht, da er es für notwendig hält, mit einer Gruppe unterwegs zu sein. Es ist für ihn unmöglich zwischen den Frontlinien hin und her zu wechseln, da sonst mit dem Leben gespielt wird. Entweder gehört man zur einen Seite oder zur anderen, das ist für ihn nicht vermeidbar.<sup>29</sup> Der Tagesspiegel fragt nach der Gefahr der Beeinflussung und ob es nicht so sei, dass ihm bestimmte Dinge gezeigt werden und andere nicht:

*„Man muss versuchen, dahin zu kommen, wo es passiert, und wenn man einmal dort ist, ist man verbunden mit der Gruppe, die gerade dort ist. Es heißt nicht, dass man für sie Propaganda produziert. Es heißt nur, dass man bei ihnen ist und sieht, was sie tun, und man versucht es so wahrheitsgemäß wie möglich zu dokumentieren.“<sup>30</sup>*

*(James Nachtwey)*

---

<sup>25</sup> Vgl. Knieper / Müller, 2005: 59

<sup>26</sup> Vgl. Knieper / Müller, 2005: 60

<sup>27</sup> Vgl. Löffelholz / Trippe / Hoffmann, 2008: 15

<sup>28</sup> Paul, Gehard: Die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung. Hg. v. Bundeszentrale für Politische Bildung. Online verfügbar unter <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/bilder-in-geschichte-und-politik/73169/kriegsberichterstattung?p=all>, zuletzt aktualisiert am 28.12.2005, zuletzt geprüft am 07.05.2012

<sup>29</sup> Vgl. Diening, <http://www.tagesspiegel.de>, 2009

<sup>30</sup> Diening, <http://www.tagesspiegel.de>, 2009

Nachtwey sagt weiter, dass er die Taten, die da passieren, nicht gleich für gut heißt und dass er sein Wahrheitsstreben und seine Ehrlichkeit dadurch nicht abgibt, nur weil er Teil einer Gruppe ist.<sup>31</sup>

Es kommt immer darauf an, in wieweit der Journalismus durch den „Embedded Status“ eingeschränkt wird und wie weit er sich beeinflussen lässt. Der Afghanistan Krieg 2001 ist ein Beispiel dafür, dass es fast einen vollständigen Ausschluss von Journalisten am direkten Kriegsschauplatz gibt.<sup>32</sup> Der Bildermarkt vollzieht seit dem Vietnamkrieg eine Globalisierung. Die Produktions- und Rezeptionsbedingungen haben sich zum Teil gewandelt.<sup>33</sup>

*„Bilder kriegerscher Gewalt sind heute gleichermaßen kommerzielle Waren und propagandistische Waffe.“<sup>34</sup>*

Eine weitere Art des „Unreported War“ sind die Kriege, die erst spät oder kein mediales Interesse erfahren. Ruanda ist ein Beispiel für ein spätes Interesse der Medien. Erst als die kriegerschen Auseinandersetzungen beendet waren, liefen nach und nach die Berichterstattungen an. Etwa zwei Wochen dauert es, bis ein amerikanisches Nachrichtenmagazin daraus eine Titelgeschichte machte.<sup>35</sup>

Man muss feststellen, dass in Afrika eine Story erst zu einer medial interessanten Story wird, wenn viele Menschen dabei umgekommen sind.<sup>36</sup>

Dazu kommt, dass heute erst bestehende aktuelle Bilder darüber entscheiden, ob eine Nachricht erscheint oder nicht.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Vgl. Dening, <http://www.tagesspiegel.de>, 2009

<sup>32</sup> Vgl. Paul, Gerhard: Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der "Operation Irakische Freiheit". Wallstein. Göttingen 2005: 22

<sup>33</sup> Vgl. Paul, <http://www.bpb.de>, 2005

<sup>34</sup> Paul, <http://www.bpb.de>, 2005

<sup>35</sup> Vgl. Matthias, 2005, 84

<sup>36</sup> Vgl. Matthias, 2005, 84

<sup>37</sup> Vgl. Wittig, Falko: Völkermord in Ruanda ohne Nachrichtenwert. Hg. v. WordPress.com. Online verfügbar unter <http://www.balkanblick.wordpress.com/2011/05/18/volkermord-in-ruanda-ohne-nachrichtenwert/>, zuletzt aktualisiert am 18.05.2011, zuletzt geprüft am 29.03.2012

### **3 Nachkriegsfotografie als Kunst und Mittel**

#### **3.1 Klärung des Kunstbegriffs im Zusammenhang mit Nachkriegsfotografie**

Die Kunst kann nicht objektiv definiert werden, sondern lässt sich nur subjektiv erfassen. Das heißt alles kann theoretisch zur Kunst erhoben werden. Sie hat ein großes Repertoire von Darstellungsformen und Ausdrucksweisen. Oft fordert die Kunst den Empfänger heraus sich für sie zu öffnen und oft lässt sich ein Kunstwerk erst richtig deuten, wenn Hintergrundwissen dazu besteht.<sup>38</sup>

Auch die Kunst der Fotografie benötigt oft erst diesen Kontext, um sie komplett erschließen zu können. Das kann beispielsweise durch Berichte, Bildunterschriften<sup>39</sup> oder im Fall von der Bildreihe „Field, Road, Cloud“ von Alfredo Jaar durch Skizzierungen geschehen (siehe 3.3.4).

Auf Nachkriegsfotografien sind keine direkten Handlungen mehr zu erkennen. Für ein vollständiges Verständnis sollte deshalb ein Wissen über den Grund und den Ort der Entstehung bestehen (siehe 3.3.5).

#### **3.2 Nachkriegsfotografen und deren Rolle**

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Fotografen Alfredo Jaar und James Nachtwey und setzt sie in eine vergleichende Betrachtung, da sie mit ihren Arbeiten ähnliche Ziele verfolgen (siehe 3.2.1, 3.2.2). Beide fotografieren und verarbeiten das Thema Ruanda Krieg 1994 auf unterschiedliche Art und Weise (siehe 3.3.5).

James Nachtwey ist ein Fotograf, der einerseits für die Massenmedien fotografiert und andererseits seine Bilder in Kunstaustellungen zeigt (siehe 3.3.6). Er ist somit ein Vertreter der Kunst und des Tagesjournalismus und zeigt mit seinen Bildern, dass sich beides nicht ausschließen muss.

---

<sup>38</sup> Vgl. Wershofen, Dirk (Hg.) 2010: Was genau ist eigentlich Kunst? Online verfügbar unter <http://www.kunstgeschichte-online.com/?p=228>, zuletzt aktualisiert am 15.09.2010, zuletzt geprüft am 05.04.2012

<sup>39</sup> Vgl. Frisinghelli, Christine: Fotografien im Kontext. Pierre Bourdieus fotografische Dokumentationen in Algerien, 1957–1961. Hg. v. Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik. Online verfügbar unter <http://www.eipcp.net/transversal/0308/frisinghelli/de>, zuletzt aktualisiert 2007, zuletzt geprüft am 10.04.2012

Alfredo Jaar verarbeitet das Thema Nachkriegsfotografie auf eine besonders künstlerische Art. Er ist für diese Arbeit repräsentativ für den Zusammenhang von Kunst und Nachkriegsfotografie.

In den Teilkapiteln 3.3.3 und 3.3.4 werden Begriffe über Aufnahmewinkel, Einstellungsgrößen und -perspektiven genannt, die in der Anlage (Seite XVII und XVIII) nachzulesen sind.

### 3.2.1 Alfredo Jaar

Der im Jahre 1956 in Santiago de Chile geborene Fotograf und Künstler Alfredo Jaar reiste sehr viel mit seiner Familie um die Welt und wurde mit vielen Lebenssituationen konfrontiert, die ihn für sein weiteres Leben und Werdegang prägten. Er begann in Santiago 1981 mit dem Studium der Filmregie und Architektur, welches er auf Grund seines Umzugs nach New York abbrach, um dann als freischaffender Künstler zu arbeiten. Er reiste in verschiedene Krisen- und Katastrophengebiete, an Orte in denen das soziale Leben einen Umbruch erfuhr. Sein erster international beachteter Erfolg war eine Portraitserie über brasilianische Bergarbeiter, die unter menschenunwürdigen Bedingungen Gold zu Tage förderten („Gold in the Morning“). Er wird immer wieder Zeuge menschlicher Schicksale, die er vor Ort fotografisch festhält und in New York in den verschiedensten multimedialen Darstellungsformen ausstellt. Jaar greift viele soziale und politische Themen auf, die in den täglichen Medien durch die Schnelllebigkeit keine oder nur wenig Beachtung finden.<sup>40</sup> So auch den Ruanda Krieg, den er bereits 3 Wochen nach Beendigung, fotografisch festhielt.<sup>41</sup> Die Nachkriegsfotografien daraus verarbeitete er in seiner Ausstellung „The Rwanda Project: 1994 - 1998“, in der er verschiedene bebilderte Leuchtkästen installierte und mit unterschiedlichsten Rauminstallationen kombinierte. Dabei fanden jedoch nur ein Bruchteil seiner über Tausend Bilder Platz, die er in Ruanda fotografiert hat. Er brauchte Zeit, sich mit den Bildern im Nachhinein künstlerisch auseinander setzen zu können und wählte das Einzelschicksal von Gutete Emerita, die ihren Sohn und Mann im Genozid verloren hat, wobei sich die Ermordung der beiden vor ihren eigenen Augen abspielte. Sie musste mit ihrer Tochter, die überlebt hat, an den Ort des Massakers

---

<sup>40</sup> Vgl. Munzinger - Archiv GmbH (Hg.) 2004: Alfredo Jaar. chilenisch-amerikanischer Künstler. Online verfügbar unter <https://www.munzinger.de/search/document?id=00000024910&type=text%2fhtml&template=%2fpublikationen%2fpersonen%2fdocument.jsp&key=%24param%5b'key'%5d>, zuletzt aktualisiert 2007, zuletzt geprüft am 06.04.2012

<sup>41</sup> Vgl. Matthias, 2005: 83

zurückkehren, da sie nirgendwo anders unterkam. Ein Foto ihrer Augen, gezeichnet von der Grausamkeit, die ihr widerfahren ist, sind in einem Leuchtkasten 1996 der zentrale Punkt des Teils „The Eye of Gutete Emerita“.<sup>42</sup>

Das Foto der Augen verarbeitete er aber noch anderweitig. Ein beleuchteter Tisch trug aufgehäufte Dias, die alle das Foto der Augen abbildeten.<sup>43</sup>

Mit seiner Nachkriegskunst prägt er die Post-Reportage wie kaum ein anderer.

*"I feel we have reached a point where we have too many images. Images inform us about the world, and by understanding images we form ideas about ourselves. If images loose their power to affect us, we have lost our humanity."*<sup>44</sup>

Er bekam 1986 die Auszeichnung Guggenheim Fellowship und 2000 den MacArthur Award.<sup>45</sup>

Sein Werk „Field, Road, Cloud“, ein weiterer Teil seines „Rwanda Projects: 1994 - 1998“, wird im Punkt 3.3.4 thematisiert und analysiert.

### 3.2.2 James Nachtwey

Am 14. März 1948 wurde der Fotograf James Nachtwey in New York geboren und schloss im Jahre 1970 das Studium für Kunstgeschichte und Politik ab. Er arbeitete in der Handelsmarine und wurde später LKW-Fahrer. Neben der Arbeit konzentrierte er sich auf seine autodidaktisch geführte fotografische Ausbildung. Bald hat er den Berufswunsch Fotograf zu werden. Die Bilder über den Vietnam-Krieg oder der Bürgerrechtsbewegung, die in den USA stattfand, bestärkten diesen Wunsch.<sup>46</sup> James Nachtwey sagte im Interview mit dem Tagesspiegel am 21.07.2000:

---

<sup>42</sup> Vgl. Matthias, 2005: 90

<sup>43</sup> Vgl. <https://www.munzinger.de>, 2007

<sup>44</sup> Galerie Thomas Schulte (Hg.) Six Seconds - It is Difficult. 11. April - 24. Mai 2003. Online verfügbar unter [http://www.galeriethomasschulte.de/artist\\_press.php?lang=de&ald=9&stat=artav](http://www.galeriethomasschulte.de/artist_press.php?lang=de&ald=9&stat=artav), zuletzt geprüft am 07.04.2012

<sup>45</sup> Vgl. <https://www.munzinger.de>, 2007

<sup>46</sup> Vgl. Munzinger - Archiv GmbH (Hg.) 2012: James Nachtwey. amerikanischer Fotograf. Online verfügbar unter <https://www.munzinger.de/search/portrait/james+nachtwey/0/24472.html>, zuletzt aktualisiert 2012, zuletzt geprüft am 07.04.2012

*„Ich bin nur deshalb Fotograf geworden, weil ich soziale Konflikte beschreiben möchte.“<sup>47</sup>*

1976 - 1980 arbeitete er zunächst in New Mexico für eine Zeitung als Fotojournalist. Dann zog es ihn zurück nach New York, wo er sich niederlässt, um sich als freier Fotograf einen Namen zu machen. Während der Zusammenarbeit mit der New Yorker Black Star Agentur 1980 - 1985 wurde er populär mit seiner Fotoserie, die er im nordischen Belfast während der Zeit der Unruhen aufnahm. Er bekam erste Aufträge renommierter US-Medien. Das Time-Magazine nahm Nachtwey 1984 unter Vertrag und von 1986 bis 2001 war er Mitglied bei der Agentur Magnum.<sup>48</sup> Diese im Jahre 1947 in den USA gegründete Bildagentur gilt als Qualitätsmarke in der Fotografie.<sup>49</sup>

Wie der Fotograf Alfredo Jaar (siehe 3.2.1), reist Nachtwey in zahlreiche Krisengebiete. Das waren unter anderem der Libanon, Tschetschenien, Bosnien, Südkorea, Israel, Afghanistan, Ruanda und Somalia. Aber auch in seinem eigenem Land fotografierte er beispielsweise die Folgen des Anschlags auf das World Trade Center am 11. September 2001.<sup>50</sup>

Ruanda gehört für ihn zu dem Unfassbarsten, was er je erlebt hat.<sup>51</sup> Dies erzählte er im Dokumentarfilm „War Photographer“ von Christian Frei, der ihn 2001 mit einer Mikrokamera bei seiner Arbeit begleitete.<sup>52</sup> Die Dokumentation greift unter anderem die Problematik des Zwiespaltes zwischen Voyeurismus und der notwendigen Dokumentation in Krisengebieten auf (siehe 3.3.6).

Von den Verletzungen durch eine Granatexplosion in Bagdad 2003,<sup>53</sup> erholte er sich erst nach einer längeren Zeit, in der er sich über andere Themen Gedanken machen konnte. 2009 stellte er eine Fotoreihe aus, die Tuberkulosekranke in verschiedenen Orten der Welt zeigten.<sup>54</sup>

Nachtwey bekam über die Zeit zahlreiche Auszeichnungen und Anerkennungen. Unter anderem erhielt er sechsmal den Titel „Magazinfotograf des Jahres“, zweimal den „World Press Photo Award“ und dreimal den „Infinity Award des International Center of Photography“. Er ist Ehrendoktor beim Massachusetts College of Art und erhielt zuletzt

---

<sup>47</sup> <https://www.munzinger.de>, 2012

<sup>48</sup> Vgl. <https://www.munzinger.de>, 2012

<sup>49</sup> Vgl. Goderbauer - Marchner, 2011: 43

<sup>50</sup> Vgl. <https://www.munzinger.de>, 2012

<sup>51</sup> Vgl. Christian Frei (Regie): War Photographer, DVD: Warner Home Video Germany, 2003: 00h:31m:27s

<sup>52</sup> Vgl. <https://www.munzinger.de>, 2012

<sup>53</sup> Vgl. Dening, <http://www.tagesspiegel.de>, 2009

<sup>54</sup> Vgl. <https://www.munzinger.de>, 2012

am 11. Februar 2012 den Friedenspreis „Dresden-Preis“. <sup>55</sup>

### 3.3 Nachkriegsfotografie am Beispiel Ruanda

Diese Arbeit setzt einen Schwerpunkt auf den Ruanda Krieg 1994, da dieser ein repräsentatives Beispiel für einen medial zu spät ernst genommenen Krieg ist. Wahrscheinlich erfüllt gerade deshalb die Nachkriegsfotografie bei diesem Krieg eine besondere aufklärerische Funktion.

*„[...] wie einige Ruander einen Völkermord begehen konnten, während der Rest der Welt davor die Augen verschloss [...]“* <sup>56</sup>

#### 3.3.1 Das Land Ruanda

Die Republik Ruanda liegt östlich von Zentralafrika und grenzt an Uganda im Norden, an Tansania im Osten, an Burundi im Süden und an die Demokratische Republik Kongo im Westen. Drei ethnische Gruppen bevölkern das Land, das aus etwa 7,75 Millionen Einwohnern besteht. Dazu gehören die Hutu, die mit 90% die Mehrheit des Landes bilden, den Tutsi mit einem Bevölkerungsanteil von 9%, sowie den vermutlichen Ureinwohnern Twa-Pygmäen, die mit 1% vertreten sind. <sup>57</sup>

Der Hauptteil der Bevölkerung, 65%, gehören dem römisch-katholischen und ca. 9% dem protestantischen Glauben an. Ungefähr 17% folgen den traditionellen afrikanischen Religionen. <sup>58</sup>

Ruanda zählt mit seinen 294 Einwohnern pro Quadratkilometer zu einem der dicht besiedelsten Länder Afrikas. Das Land hat gelegentlich mit Perioden der Dürre zu kämpfen, was zu Hungersnöten führt und es abhängig von Entwicklungshilfsgeldern macht. Die wichtigsten Exportgüter sind Erze, Arabica-Kaffee, Tee sowie Pyrethrum.

---

<sup>55</sup> Vgl. <http://www.mdr.de>, 2012

<sup>56</sup> Vgl. Des Forges, Alison: Kein Zeuge darf überleben. Der Genozid in Ruanda. Hamburger Edition HIS Verlagsges. mbH. Hamburg 2003: 55

<sup>57</sup> Vgl. Grisse, Thorsten: Der Bürgerkrieg in Ruanda. Land und Leute. Hg. v. Dieter Lochner. Online verfügbar unter <http://www.krisen-und-konflikte.de/ruanda/land.htm>, zuletzt geprüft am 04.04.2012

<sup>58</sup> Vgl. Grisse, <http://www.krisen-und-konflikte.de>, 2012



Ruanda besitzt mehrere Amtssprachen, dazu gehören Kinyarwanda, Französisch und eine Bantusprache.<sup>59</sup>

### 3.3.2 Der Völkermord in Ruanda 1994

Als Auslöser des Völkermordes gilt der gezielte Flugzeugabschuss am 6. April 1994 bei dem der Präsident Ruandas, Juvenal Habyarimana (Hutu), ums Leben kommt. Welche der Bevölkerungsgruppen, die der Tutsi oder der Hutu dafür verantwortlich sind, ist bis heute ungewiss.<sup>60</sup>

Die eigentliche Ursache ist aber viel komplexer und geht zurück auf die koloniale Vergangenheit Ruandas. Die sozial höher gestellten Tutsi und die Hutu, die den Hauptbevölkerungsanteil Ruandas ausmachten und bis in das 19. Jahrhundert eher politisch zu unterscheiden waren, wurden durch die Kolonialisierung Europas verstärkt in zwei ethnische Klassen geteilt. Die Bildung beispielsweise wurde allein den Tutsi zugänglich gemacht.<sup>61</sup> Sie galten als begabter und intellektueller und sicherten sich während der Kolonialzeit verstärkt das Machtmonopol in Ruanda. Die Hutu mussten sich in dieser Zeit einiges gefallen lassen. Ein erhebliches ethnisches Konfliktpotential entwickelte sich. Durch Reformen gestärkt, führten die Hutu in den 60er Jahren nach der Unabhängigkeit Ruandas eine Politik gegen die Minderheit der Tutsi.<sup>62</sup> Es wurden vermehrt Hutus in Verwaltungsämter gehoben und die Schulbildung wurde für sie jetzt auch zugänglich. Trotz der jetzt zunehmenden Angst der Tutsi, waren die Hutu mit der herrschenden Situation nicht zufrieden.<sup>63</sup> Vermehrt fanden gewalttätige Übergriffe statt, die viele Tutsi dazu bewegten, das Land zu verlassen. Am 7. April 1994 war es soweit. Eine Welle des gewaltsamen Tötens, angestachelt von Hassrekrutierungen, breitete sich im Land aus. Der über die Jahre angestaute Konflikt entlud sich 13 Wochen lang<sup>64</sup> in einem extrem bestialischen und Menschen verachtenden Abschlachten.<sup>65</sup> Radikale Hutu brachten ungefähr 800.000 Tutsi um,<sup>66</sup> aber auch aus ihrer eigenen

---

<sup>59</sup> Vgl. Grisse, <http://www.krisen-und-konflikte.de>, 2012

<sup>60</sup> Vgl. Forges, 2003: 21

<sup>61</sup> Vgl. Matthias, 2005: 84

<sup>62</sup> Vgl. Forges, 2003: 61

<sup>63</sup> Vgl. Forges, 2003: 64

<sup>64</sup> Vgl. Forges, 2003: 15

<sup>65</sup> Vgl. Matthias, 2005: 84

<sup>66</sup> Vgl. Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.): Gedenken an den Genozid in Ruanda. Online verfügbar unter <http://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/68826/gedenken-an-genozid-in-ruanda-07-04-2010>, zuletzt aktualisiert 2011, zuletzt geprüft am 05.04.2012

Bevölkerungsgruppe mussten tausende Menschen sterben, die das Töten ablehnten oder Tutsi beschützten.<sup>67</sup> Die durch wiederholte Pogrome in der Vergangenheit formierte RPF (Ruandische Patriotistische Front), gegründet durch hunderttausend ins Ausland geflohene Tutsis, beendete den Hutu Terror. Vizepräsident und später dann Präsident von Ruanda wurde Paul Kagame, der Anführer von der Partei RPF (Ruandische Patriotische Front).<sup>68</sup>

Der Völkermord ist in seiner Schnelligkeit, seiner Grausamkeit und seinem Umfang beispiellos in der Geschichte.<sup>69</sup>

*“What can inspire such fear and such hatred? It is beyond my understanding, really. It’s very difficult to get over that”<sup>70</sup> (James Nachtwey)*

### **Wer ist verantwortlich für den Völkermord?**

1993 entschied der UN - Sicherheitsrat, eine Friedensmission in Ruanda mit einer kleinen Truppe, der UNAMIR, durchzuführen. Sie wurde gegründet, um den in Ruanda stattfindenden Übergang von einer Diktatur zu einer Demokratie, zu überwachen. Die Truppenstärke war gering und das Mandat schwach, sodass diese Aufgabe nur unter guten Bedingungen erfolgreich durchgeführt werden konnte. Sie hatten es mit einer zunehmenden Verfeindung der Umgebung zu tun, was das Arbeiten erschwerte. Die Verschwörer registrierten das unzureichende Engagement der Weltgemeinschaft und wussten, dass sie nichts zu befürchten hatten. Die Personen, die durch eine erfolgreiche Demokratisierung am meisten verlieren würden, hatten entscheidende Positionen in Armeen, die Milizen ausgebildeten und eine rassistische Propaganda gegen die Tutsi starteten. Dass diese gefährliche Gruppe am hartnäckigsten gegen diese Demokratie vorgeht, erkannte die UN nicht. Ein weiterer Fehler war die Planlosigkeit, bei einem möglichen Widerstand gegen das Friedensabkommen.<sup>71</sup> Die UN - Mitarbeiter versäumten es zudem, die Mitglieder vom Sicherheitsrat der Lage

---

<sup>67</sup> Vgl. Forges, 2003: 16

<sup>68</sup> Vgl. Ziegeldorf, Heinz (Hg.): Völkermord in Ruanda: 10. Jahrestag. Online verfügbar unter <http://www.agenda21-treffpunkt.de/archiv/04/info/Ruanda-Genozid.htm>, zuletzt aktualisiert am 07.04.2004, zuletzt geprüft am 05.04.2012

<sup>69</sup> Vgl. Ziegeldorf, <http://www.agenda21-treffpunkt.de>, 2004

<sup>70</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:32m:30s

<sup>71</sup> Vgl. Melvern, Linda: Ruanda. Der Völkermord und die Beteiligten der westlichen Welt. Diederichs. Kreuzlingen 2004: 305

entsprechend zu informieren und zu beraten.<sup>72</sup> Ein unabhängiger UN - Sicherheitsbericht am 16.12.1999 bestätigte:<sup>73</sup>

*„[...] dass die verschiedenen Akteure der UN – vor allem der Generalsekretär, das Sekretariat, der Sicherheitsrat und die Mitgliedstaaten – die Verantwortung dafür, dass sie den Völkermord in Ruanda nicht verhindert oder beendet hatten, übernehmen und eingestehen müssen.“<sup>74</sup>*

UN - Generalsekretär Kofi Annan gestand nach Veröffentlichung des Berichts vor der Presse sein Versagen und sprach sein Bedauern dafür aus.<sup>75</sup>

Belgien trägt einen Anteil der Verantwortung, da das Land zu früh seine Truppe aus Ruanda abzog und für den vollständigen Rückzug der UN – Truppen eintrat.<sup>76</sup> Belgien entschuldigte sich im Jahr 2000 für die Fehlentscheidungen, die getroffen wurden.<sup>77</sup>

Klar ist jedoch, die Hauptverantwortung tragen die Ruander, die diesen Völkermord organisierten und durchführten. Er hätte vielleicht nicht verhindert werden, aber mit weniger Opfern beendet werden können.<sup>78</sup> Hätte beispielsweise die USA schneller Hilfstruppen entsendet, anstatt sich das Geld dafür sparen zu wollen, wären mit Sicherheit mehrere Leben gerettet worden. Oder Frankreich, das es die Unterstützung der für den Völkermord verantwortlichen Regierung trotz des laufenden Genozits weiterführte.<sup>79</sup>

Die politischen Führer der genannten Länder, Großbritannien, das UN - Sekretariat und die katholische Kirche haben versagt, ihre Macht und ihren Einfluss gegen den Völkermord geltend zu machen. Die Bedrohung, dass es zu einem Völkermord kommen könnte wurde unterschätzt.<sup>80</sup> Es hätte womöglich eine große Wirkung gehabt, wenn die Mächte gemeinsam ihre Empörung zum Ausdruck gebracht hätten. Nicht ein Land auf internationaler Ebene prangerte das Unheil an. Der Völkermord wurde geduldet.<sup>81</sup>

---

<sup>72</sup> Vgl. Forges, 2003: 36

<sup>73</sup> Vgl. Melvern, 2004: 306

<sup>74</sup> Melvern, 2004: 306

<sup>75</sup> Vgl. Melvern, 2004: 306

<sup>76</sup> Vgl. Forges, 2003: 36

<sup>77</sup> Vgl. Melvern, 2004: 306

<sup>78</sup> Vgl. Melvern, 2004: 306

<sup>79</sup> Vgl. Forges, 2003: 36

<sup>80</sup> Vgl. Melvern, 2004: 306

<sup>81</sup> Vgl. Forges, 2003:45

## Die Medien

Der Massenexodus von über 2,5 Millionen Menschen, die das Land Ruanda nach dem Massaker verließen und unter sehr schlechten Hilfslagerbedingungen leben mussten, zog nun eine Vielzahl von Journalisten an, die erst jetzt über das Ausmaß der Katastrophe berichteten. Das wiederum löste eine Welle an Hilfeleistungen aus, bei denen unter anderem die USA 400 Millionen US-Dollar und ein 4.000 Mann starkes Militär bereit stellten.<sup>82</sup>

Es sind unter anderem Fotografen wie Alfredo Jaar und James Nachtwey die indirekt mit ihren Fotografien für die Aufarbeitung und Verarbeitung eines Konflikts sorgten, der durch das Ausmaß an Gewalt für viele Menschen bis heute unvorstellbar bleibt.<sup>83</sup>

*„[...] I saw some massacre sights and I just do not understand how people can do that to each other“<sup>84</sup> (James Nachtwey)*

### 3.3.3 Nachkriegsfotos aus Ruanda von James Nachtwey

James Nachtwey hat sich selbst verpflichtet, lange Zoomobjektive zu vermeiden. Er nutzt überwiegend Objektive mit den Brennweiten 28 und 35mm, die mit einem leichten Weitwinkel, vergleichbar mit dem menschlichen Blickwinkel sind. Das soll beim Betrachter ein intimes Gefühl auslösen, selbst ein Teil der Situation im Bild zu werden. Diese Arbeitsweise erfordert sehr viel Mut, gerade im direkten Kriegsgeschehen, da sich der Fotograf gefährlichen Situationen bis auf eine kleine Distanz nähern muss.

*„If your pictures aren't good enough, you're not close enough“<sup>85</sup> (Robert Capa)*

---

<sup>82</sup> Vgl. Melvern, 2004: 291

<sup>83</sup> Vgl. Matthias, 2005: 83

<sup>84</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:32m:00s

<sup>85</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:00m:01s

Im Interview mit dem Tagesspiegel antwortet Nachtwey auf die Frage, warum er nach so vielen Kriegen und Konflikte noch lebe, damit, dass er wahrscheinlich bis jetzt einfach Glück hatte. Seiner Ansicht nach versucht er nie leichtsinnig zu sein, die Situationen in jedem Moment im Auge zu behalten und sich den jeweiligen örtlichen Begebenheiten nach zu verhalten. Risiken eingehen, gehört für ihn dazu, wenn es anders nicht geht.<sup>86</sup>

James Nachtwey möchte nicht den Krieg fotografieren, sondern die Menschen, die ihn erleiden. Auf seinen Bildern sind keine Panzer in Aktion zu sehen. Eher zeigt er spielende Kinder in einem ausgebrannten Panzer. Es gibt auch keine Granateneinschläge in seinen Bildern, dafür zeigt er einen tschetschenischen Jungen, der sein Bein dadurch verloren hat. Das sind zwei Beispiele, die ihn in der Art und Weise von anderen Kriegsfotografen unterscheiden.<sup>87</sup>

Er fotografierte in Ruanda 1994 für die „Time“.<sup>88</sup> Auch da zeigen seine Bilder nicht das unmittelbare Massaker, sondern die Opfer, die beispielsweise als halbverweste Leichen auf den Straßen liegen oder die Überlebenden, die unter den Folgekrankheiten zu leiden haben.

Die folgenden Schwarz - Weiß Bilder sind eine Auswahl aus der Bilderreihe, die in der „Time“ erschienen sind. Sie sind repräsentativ für Nachtweys Art und Weise zu fotografieren.

*“I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated.”<sup>89</sup> (James Nachtwey)*

---

<sup>86</sup> Vgl. Dening, <http://www.tagesspiegel.de>, 2009

<sup>87</sup> Vgl. Kilb, Andreas: Was Menschen tun. Hg. v. Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kriegsfotografie-was-menschen-tun-1133099.html>, zuletzt aktualisiert am 29.12.2003, zuletzt geprüft am 12.04.2012

<sup>88</sup> Vgl. Nachtwey, James: When the World Turned Its Back. James Nachtwey's Reflections on the Rwandan Genocide. Hg. v. Time Inc. Online verfügbar unter <http://www.lightbox.time.com/2011/04/06/when-the-world-turned-its-back-james-nachtweys-reflections-on-the-rwandan-genocide/#1>, zuletzt aktualisiert am 06.04.2011, zuletzt geprüft am 11.04.2012

<sup>89</sup> Turkovich, Marilyn: A Witness Speaks through Pictures. Hg. v. VOICES - Education Project. Online verfügbar unter <http://www.voiceseducation.org/node/1729>, zuletzt aktualisiert am 21.01.2010, zuletzt geprüft am 14.04.2012



Abbildung 1: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994

Das Bild (Abbildung 1) zeigt einen vernarbten Hutu, der aufgrund seiner Verweigerung, am Genozid teilzunehmen, von anderen Hutu Kämpfern in ein Konzentrationslager gesperrt und mit Macheten attackiert wurde. Er schaffte es zu überleben und sich fast verhungert zu befreien, um sich in die Obhut des Roten Kreuzes zu begeben.<sup>90</sup>

Diese Schwarz - Weiß Fotografie zeigt in einer nahen bis großen Einstellung das Seitenprofil eines Hutus. Sein Blick wirkt ausdrucksleer. Er schaut aus dem Bild heraus, als möchte er, so scheint es, Kontakt zur Außenwelt herstellen. Bereitwillig zeigt er dem Fotografen seine Narben, was seine präsentierende Haltung vermutet lässt.

Die Verantwortlichen für den Völkermord versteckten sich in den Massen der Zivilisten im Lager. Dadurch waren die Hilfsorganisationen in einem Dilemma, weil sie nicht erkennen konnten, wer zu den Mördern und wer zu den Opfern gehörte. Sie waren verpflichtet jeden zu behandeln.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Vgl. Nachtwey, <http://www.lightbox.time.com>, 2011

<sup>91</sup> Vgl. Nachtwey, <http://www.lightbox.time.com>, 2011

*“Ironically, the international community that had walked away from its responsibilities during the genocide was now forced to come to the rescue of those who had committed the atrocities.”<sup>92</sup> (James Nachtwey)*



Abbildung 2: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994

Auf der Fotografie (Abbildung 2) ist ein Haufen von Macheten zu erkennen, die für den Genozit in Ruanda 1994 eingesetzt wurden.

Dieses Schwarz - Weiß Bild ist in einer aufsichtigen totalen Einstellungsgröße aufgenommen worden, dass nach außen hin geöffnet ist, da der Machetenhaufen über die Bildränder herausragt. Das verstärkt vermutlich beim Betrachter das Gefühl der Masse an Waffen und somit die Größenordnung an Gewalt, die während des Völkermordes geherrscht haben muss. Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ schrieb im Jahre 2003:

*„[...] einen Schrotthaufen des Grauens.“<sup>93</sup>*

---

<sup>92</sup> Nachtwey, <http://www.lightbox.time.com>, 2011

<sup>93</sup> Kilb, <http://www.faz.net>, 2003



Die besiegten Hutu Kämpfer ließen die Macheten bei ihrer Flucht an der Grenze zu Tansania zurück.<sup>94</sup> Das Bild lässt nicht nur das Ausmaß an Gewalt erkennen, sondern gibt vor allem wieder, wie primitiv getötet wurde. Macheten, Knüppel und Steine wurden eingesetzt von Angesicht zu Angesicht, so Nachtwey im Film „War Photographer“<sup>95</sup>

*„Ich weiß, daß ich für diese Arbeit einen hohen Preis zahle, [...]. Viele Bilder verfolgen mich über lange Zeit. Die Jahre in den Kriegen haben mich trauriger und einsamer gemacht.“<sup>96</sup> (James Nachtwey)*



Abbildung 3: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994

Die Schwarz - Weiß Fotografien (Abbildung 3 und Abbildung 4) zeigen die menschlichen Opfer des Massakers in der ruandischen Stadt Nyarubuye 1994,

---

<sup>94</sup> Vgl. Nachtwey, <http://www.lightbox.time.com>, 2011

<sup>95</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:31m:43s

<sup>96</sup> Klare, Hans-Hermann; Nachtwey, James (Hrsg.): James Nachtwey - Der Augenzeuge in Civil wars. Stern Gruner + Jahr AG. Hamburg 1997: 5



welches in unmittelbarer Nähe einer Katholischen Kirche/Schule stattfand. Hunderte Tutsi, davon viele Kinder, verloren auf grausame Art ihr Leben. Die Leichen sind bei Nachtweys Eintreffen bereits halb verwest.<sup>97</sup>

Auf dem Bild (Abbildung 3) liegt, was die Größe vermuten lässt, eine Kinderleiche auf der Erde. Dem Kind wurde höchstwahrscheinlich der Kopf abgeschlagen. Bilder wie diese, erzählen eine Geschichte. Eine Geschichte, die rein aus dem Bild heraus unerkennlich ist und erst erzeugt wird durch die Vorstellungskraft des Betrachters.

*„Die ästhetische Qualität von Nachtweys Aufnahmen schärft unseren Blick auf das, was sie zeigen, sie verwandeln das Gesehene in ein Bild, das zurückschaut.“<sup>98</sup>*



Abbildung 4: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994

Die Fotos (Abbildung 3 und Abbildung 4, links) zeigen eine aufsichtige totale Einstellung. In der Abbildung 4 (rechts) ist ein Leichengrab zu erkennen, das in einer halbtotalen aufsichtigen Einstellung fotografiert wurde. Viele Menschen wurden

<sup>97</sup> Vgl. Nachtwey, <http://www.lightbox.time.com>, 2011

<sup>98</sup> Kilb, <http://www.faz.net>, 2003

anonym in Massengräber begraben, so auch 1994 in Zaire, wo dieses Bild entstanden ist.<sup>99</sup>

Kritiker werfen den Fotografien von Nachtwey vor, dass sie zu schön, ästhetisch und gewollt komponiert wären.<sup>100</sup> Er ist jedoch ein Fotograf der mit seinen Bildern die allgemeine Reizüberflutung überwältigen möchte.<sup>101</sup>

Die Überreste des Kinderopfers (Abbildung 4, links) wurden von Nachtwey so fotografiert dass sich die Kirche/Schule im Hintergrund befindet. Es erscheint nebeneinander mit dem Bild des Massengrabes (Abbildung 4) in der „Time“. Man kann bei beiden Bildern eine Verbindung zum christlichen Glauben herstellen. Diese kann vermutlich beim rechten Bild (Abbildung 4) erst durch einen Vergleich gezogen werden. Es wirft beispielsweise Ähnlichkeiten zu zwei christlichen Gemälden von Hans Memling und Dieric Bouts (Abbildung 5) auf, die sich dem Thema der Hölle widmen:



Abbildung 5: Gemälde (links): Hans Memling „Das jüngste Gericht“ (Teil vom „Triptychon des Weltgerichts“); Gemälde (rechts): Dieric Bouts „Hell“

<sup>99</sup> Vgl. Nachtwey, <http://www.lightbox.time.com>, 2011

<sup>100</sup> Vgl. Kilb, <http://www.faz.net>, 2003

<sup>101</sup> Vgl. Schubert, Sigrum; Franciso, San: Der Ästhet des Grauens. Hg. v. Handelsblatt GmbH. Online verfügbar unter <http://www.karriere.de/service/der-aesthet-des-grauens-112402>, zuletzt aktualisiert am 21.03.2003, zuletzt geprüft am 22.04.2012



Aus der Fotografie (Abbildung 4, rechts) können indirekt die „höllischen“ Qualen, die die Menschen Ruandas 1994 vor ihrem Tod erleiden mussten, herausgelesen werden. Auch Journalisten, die nach dem Massaker bis Ende Juli 1994 das Land aufsuchten, beschreiben das Ausmaß der Katastrophe als „biblisch“.

Weitere Beispiele für die in Bezugnahme des Christentums mit dem Thema Ruanda sind der Film von Philippe Van Leeuw „Ruanda - The Day God Walked Away“ (im Originalen: "Le jour où Dieu est parti en voyage")<sup>102</sup> und das Buch von Roméo Dalleire „Handschatz mit dem Teufel“.<sup>103</sup>



Abbildung 6: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994

Auf dem Schwarz - Weiß Foto (Abbildung 6) ist der Kampf gegen die tödliche Ausbreitung von Krankheiten zu erkennen. Dafür mobilisierte die französische Armee Schaufellader, um die Toten in Zaire 1994 massenhaft zu begraben.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Van Leeuw, Philippe (Regie); 2011: Ruanda - The Day God Walked Away. DVD: I-On New Media/ StörKanal

<sup>103</sup> Dalleire, Roméo; Johnson, Dominic D. P.: Handschatz mit dem Teufel. Die Mitschuld der Weltgemeinschaft am Völkermord in Ruanda. Unter Mitarbeit von Brent Beardsley. Dt. Erstausgabe. Zweitausendeins. Frankfurt a.M 2005

<sup>104</sup> Vgl. Nachtwey, <http://www.lightbox.time.com>, 2011

Mitgefühl ist eine Emotion die instabil ist. Sie sollte Handlungen auslösen bevor sie verfällt.<sup>105</sup>

*„Bei Nachtwey aber zerfällt nichts, die Wut und die Trauer nehmen nicht ab, sooft man diese Fotos betrachtet.“<sup>106</sup>*

Der Grund dafür ist, dass diese Fotos mehr transportieren als die alltäglichen Nachrichten. Sie sind in der Lage das hervorzuholen, was sich hinter jedem Mitgefühl versteckt, die Selbsterkenntnis und -projektion. Fragen die sich beispielsweise oft bei der Betrachtung der Bilder stellen sind: Was wäre, wenn das meine Kinder, Verwandte oder Freunde wären, die zu den Opfern gehören?<sup>107</sup>



Abbildung 7: Foto von James Nachtwey für die TIME, 1994

---

<sup>105</sup> Vgl. Kilb, <http://www.faz.net>, 2003

<sup>106</sup> Kilb, <http://www.faz.net>, 2003

<sup>107</sup> Vgl. Kilb, <http://www.faz.net>, 2003

Auf der Fotografie (Abbildung 7) ist ein Mann mit seinen Kindern in Zaire zu sehen. Unzählige Kinder wurden durch den Genozid zu Verwaisten und Verlassenen.<sup>108</sup> Eine Cholera-Epidemie, entstehend durch die überall verstreuten Leichen, breitete sich wie eine Flut in den verschiedenen Lagern aus. Kinder sind dafür besonders empfänglich.<sup>109</sup>

*"Wenn echtes Mitgefühl von persönlichen Ambitionen überholt wird, dann habe ich meine Seele verkauft." (James Nachtwey)<sup>110</sup>*

Das Bild (Abbildung 7) löst vermutlich beim Betrachter ein besonderes Mitgefühl aus. Es zeigt ein weinendes Kind, dass direkt in die Kamera schaut und somit indirekt in die Augen des Betrachters. Dieser Blick wirkt wie eine Anklage auf die westliche Welt, die zu wenig unternommen hat, um dieses Massaker zu verhindern. Nachtwey zeigt unter anderen mit diesem Bild, dass es oft die Unschuldigen am härtesten trifft.

### 3.3.4 Nachkriegsfotos aus Ruanda von Alfredo Jaar

*„I believe in the power of being an outsider. You see things that others on the inside do not see. You can make connections between two different worlds, you can create bridges, you can express solidarity. I have never claimed to represent anybody but myself.“<sup>111</sup> (Alfredo Jaar)*

Wie andere Künstler auch, besuchte Alfredo Jaar erst nach den Kampfhandlungen das Land Ruanda. Er war jedoch anders als die anderen Fotografen, direkt im Anschluss dabei. Dadurch stehen die Bilder zeitlich nah zu den Geschehnissen. Jaar war wie Nachtwey mit den noch überall liegenden verwesenden Leichen konfrontiert. Er machte in Ruanda über 3000 Fotografien, die in seinem 22-teiligem Werk „Rwanda Project“ (1994-97) künstlerisch verarbeitet wurden.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Vgl. Nachtwey, <http://www.ightbox.time.com>, 2011

<sup>109</sup> Vgl. Nachtwey, <http://www.lightbox.time.com>, 2011

<sup>110</sup> Vgl. <http://www.mdr.de>, 2012

<sup>111</sup> Matthias, 2005: 83

<sup>112</sup> Vgl. Matthias, 2005: 85

Jaar sagt zu seinen Bildern aus Ruanda:

*„the most terrible images I had ever taken“ (Alfredo Jaar)<sup>113</sup>*

Der Künstler arbeitete dabei wie ein Fotojournalist, wählte aber eine andere Machart der Auseinandersetzung. Der Grund dafür ist die Abstumpfung und Hilflosigkeit der Menschen gegenüber immer wiederkehrender Gräuelbilder in den Medien. Deshalb bleiben auch die Bilder aus Ruanda überwiegend wirkungslos. Bilder wie diese sind Normalität geworden<sup>114</sup> und Jaar ist der Meinung, dass das wirkliche Ausmaß dieser Tragödie auf Fotografien nicht sichtbar werden kann. Er verarbeitete daraufhin Tausende von seinen Bildern nicht in seiner künstlerischen Arbeit, sondern wählt eine andere Präsentationsform.<sup>115</sup> Er verfolgt die Strategie, sich mit seinen Ausstellungen dessen zu verweigern, was seine Fotografien zeigen und was er mit eigenen Augen vor Ort gesehen hat.<sup>116</sup>

*„Dementsprechend ist das „Rwanda Project“ als eine Arbeit über den grundsätzlichen Zweifel an der Wirksamkeit des fotografischen Bildes im Bereich der Informationsmedien konzipiert.“<sup>117</sup>*

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit Jaars fotografischer Arbeit „Field, Road, Cloud“ die 1997 als ein Teil des „Rwanda Project“ erschienen ist.<sup>118</sup> Sie ist repräsentativ für die Vorgehensweise und die Verweigerungsstrategie des Fotografen und zeigt seinen besonders künstlerischen Umgang mit der Fotografie und seine persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema Ruanda 1994.<sup>119</sup>

---

<sup>113</sup> Matthias, 2005: 85

<sup>114</sup> Vgl. Matthias, 2005: 85

<sup>115</sup> Vgl. WIEHAGER, Renate: Photography as concept. Fotografie als Handlung. Cantz; Distribution in the USA, Distributed Art Publishers. Ostfildern, New York, N.Y 1998: 38

<sup>116</sup> Vgl. Matthias, 2005: 85

<sup>117</sup> Matthias, 2005: 85

<sup>118</sup> Vgl. Wiehager, 1998: 38

<sup>119</sup> Vgl. Matthias, 2005, 87

*„[...] one photographic work [...], which thus restricts itself to only three motifs intended to bring viewers close to the deadly silence in the face of this monstrous disaster.”<sup>120</sup>*

Die 3 Fotografien zeigen ein Teefeld (Abbildung 8), eine Dschungelstraße (Abbildung 10) und eine Wolke (Abbildung 12). Die Bilder wirken sehr idyllisch. Unter jeder Fotografie befinden sich von Jaar angefertigte handschriftliche Notizen, die vor Ort in Ruanda entstanden sind. Sie brechen mit der scheinbaren Idylle, denn sie beschreiben skizzenhaft und elliptisch die Vorgänge und Folgen eines Massakers in Ntarama, 40 Km südlich von Kigali,<sup>121</sup> bei dem 500 Menschen während eines Gottesdienstes von Hutu Kämpfern getötet werden.<sup>122</sup> Jaar verbindet Sprache und Schweigen.<sup>123</sup> Diese Arbeit zeigt unter anderem, dass unschuldige Natur einen falschen Eindruck über Geschehenes machen kann. Sie wirft das Problem der Grenzen und der Macht der Täuschung eines Bildes auf und holt es zurück in das Bewusstsein des Betrachters.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Wiehager, 1998: 38

<sup>121</sup> Vgl. Wiehager, 1998: 92

<sup>122</sup> Vgl. Matthias, 2005: 88

<sup>123</sup> Vgl. Wiehager, 1998: 92

<sup>124</sup> Vgl. Wiehager, 1998: 92



**Field**

Abbildung 8: Foto von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997 (im Original in Farbe)

Für das Foto „Field“ (Abbildung 8) wählte Jaar eine Panorama - Einstellung. Das in einer Aufsicht fotografierte, sich bis in den Horizont erstreckende Teefeld nimmt fast das gesamte Bild ein. Links oben in der Bildecke ist ein Haus zu erkennen, das auf eine Zivilisation hinweist. Das Feld soll hier für dessen Kulturlandschaft stehen, denn Tee ist neben Kaffee einer der wichtigsten Exportgüter Ruandas.<sup>125</sup>

Die dazugehörige Skizze (Abbildung 9) zeigt eine Straße, von der aus Jaar das Feld fotografierte. Auch das Ziel seiner Fahrt, die Kirche von Ntarama, zeichnete er in dieser Skizze ein. In allen seinen Zeichnungen befinden sich die Bildnummern, was Aufschluss darüber gibt, dass die drei Bilder nur einen kleinen Teil, der entstandenen Bilderserie ausmachen. Die Fotografie trägt die Bildnummer 15 aus der Serie.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Vgl. Matthias, 2005: 88

<sup>126</sup> Vgl. Matthias, 2005: 88



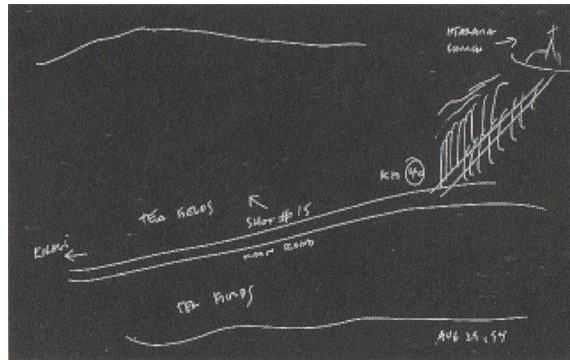


Abbildung 9: Skizze von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997

## Road



Abbildung 10: Foto von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997

Das Foto „Road“ (Abbildung 10) zeigt eine unbefestigte sandbedeckte Straße, die rechts sowie links von Busch- und Baumwerk umgeben ist. Alfredo Jaar wählte für dieses Motiv eine zentralperspektivische Einstellung. Die Sonne durchscheint die Büsche und Bäume, wodurch lange Schatten auf der menschenleeren Straße

entstehen. Ein kleines Stück Himmel ist am oberen mittleren Bildrand zu erkennen.<sup>127</sup> Aus der zugehörigen Skizze (Abbildung 11), kann entnommen werden, dass die Straße zur Ntarama Kirche führt, denn Jaar nennt die Straße in der Skizze: „Road to Ntarama Church“. Die Hutu Kämpfer haben sich womöglich auf dieser Straße der Kirche genähert die silhouettenhaft am Ende der Straße angedeutet ist. Außerdem in der Skizze notiert ist die Bildnummer 21.<sup>128</sup>

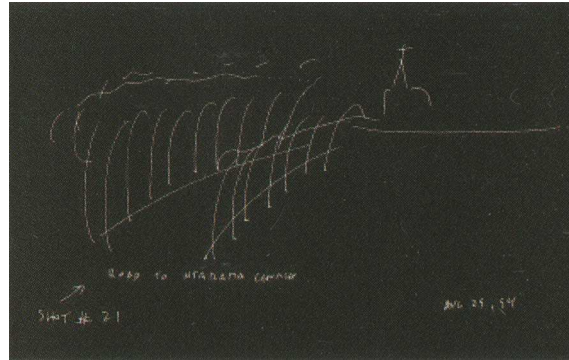


Abbildung 11: Skizze von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997

## Cloud

Die dritte Fotografie „Cloud“ (Abbildung 12) zeigt eine weiße Wolke auf blauem Himmel. Am unteren Bildrand ragen vereinzelt grüne Baumwipfel in das Bild. In der Skizze (Abbildung 13) ist diese Wolke ebenso eingezeichnet, darunter eine Kirche. Es handelt sich hierbei ebenfalls um die Kirche „Ntarama Church“, was aus der Notiz neben der Skizze entnommen werden kann. Vor dieser Kirche sind wellige Linien eingezeichnet, darunter der Vermerk „Bodies 500?“. Diese Notiz gibt Aufschluss darüber, dass Jaar an diesem Ort die Opfer des in der Kirche ausgeführten Massakers vorfindet. Um den Journalisten und Menschen der Hilfsorganisationen das Ausmaß der Geschehnisse vor Augen zu führen, wurde vermutlich die Räumung der Leichen erst später durchgeführt. Die idyllische, friedliche und harmonische Stimmung, die die drei Bilder mit ihren Landschaftsaufnahmen vermitteln, sind durch das Wissen über die dortigen Geschehnisse gebrochen.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Vgl. Matthias, 2005: 88

<sup>128</sup> Vgl. Matthias, 2005: 89

<sup>129</sup> Vgl. Matthias, 2005, 89





Abbildung 12: Foto von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997

*„You feel the heat and silence, the allure of another world, an African pastoral. But these are not travel posters. They mark Jaar’s progression - and the route of the Hutu killers before him - toward Ntarama Church.” (Lilly Wei, Kunstkritikerin)<sup>130</sup>*

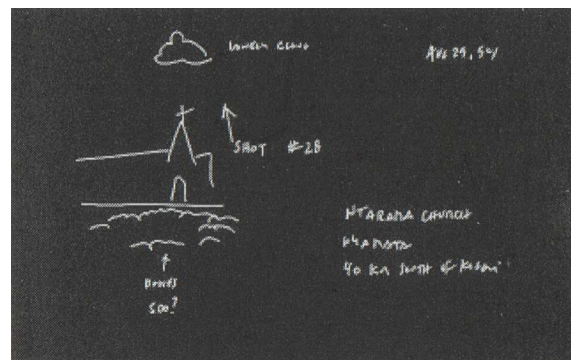


Abbildung 13: Skizze von Alfredo Jaar aus dem Projekt „Field, Road, Cloud“, 1997

<sup>130</sup> Matthias, 2005: 89

Das Foto „Cloud“ hat die Bildnummer 28, was wiederum in der Skizze vermerkt ist. Ein Bild aus einer ganzen Serie von Bildern, aus welcher der Betrachter nur 3 zu sehen bekommt. Jaar zeigt die Folgen des Massakers nicht direkt und klammert sie bewusst aus. So soll das Bewusstsein, über das, was passiert ist, beim Betrachter verstärkt werden. Das Motiv der Wolke lässt dabei vielerlei Bedeutungszuschreibungen zu. Sie verbreitet eine unbeschwerte fröhliche Atmosphäre, die in einem Gegensatz zum Geschehenen steht, was die Notiz offenbart. Die Fotografien, die in ihrer Art etwas Unschuldiges darstellen, unterstreichen seine Strategie, dem Betrachter, das was er gesehen hat, vorzuenthalten, um mit dem Unerträglichen selbst umgehen zu können. Fotos von einem Teefeld, einer Straße und einer Wolke blenden für einen Moment aus, womit der Fotograf in Ruanda konfrontiert war.<sup>131</sup>

*„without realizing it, we sought out respites from the desperation that surrounds us. We would photograph really horrific scenes, and minutes later, spontaneously, we found ourselves taking a picture of the sky, a tree, or a plant.“<sup>132</sup> (Debra Bricker Balken, Kuratorin)*

Die Bilder, jeweils bestehend aus Cibachromeabzügen, haben die Maße 101,6 x 152,5 cm. Die auf Foto reproduzierten Skizzen sind 15,2 x 23 cm groß. In der Ausstellung sind die Cibachromeabzüge durch Punktstrahler beleuchtet, die als einzige Lichtquellen im Ausstellungsraum fungieren.<sup>133</sup>

### **3.3.5 Der Vergleich und die Kunst der fotografischen Arbeiten von Alfredo Jaar und James Nachtwey**

Alfredo Jaar und James Nachtwey begegnen dem Thema Ruanda auf verschiedene Weisen. Und doch gibt es Gemeinsamkeiten.

James Nachtwey versucht mit seinen Fotografien die Reizüberflutung, die allgemein bei einigen Menschen durch die täglichen Nachrichtenbilder herrschen, zu durchbrechen.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Vgl. Matthias, 2005: 89

<sup>132</sup> Matthias, 2005: 90

<sup>133</sup> Vgl. Matthias, 2005:

<sup>134</sup> Vgl. Schubert, <http://www.karriere.de>, 2003

Dass er das schafft, zeigen beispielsweise die Reaktionen auf dem „Cultural Forum for Photography“, welches circa 140 Bilder von Nachtwey 2003 in Berlin ausstellte. Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ schrieb, bezüglich der Eindringlichkeit, ihre Beobachtungen nieder:

*„Hier fährt den Leuten der Schrecken so in die Glieder, dass die Stimmen sich senken und sich die Bewegungen verlangsamen“<sup>135</sup>*

Alfredo Jaar schafft es ebenso, diese Reizüberflutung zu durchbrechen, indem er eine besondere Art und Weise der Ausstellung seiner Bilder wählt.

Beide konzentrieren sich in ihren Fotografien oft auf Einzelschicksale, was dem Betrachter ermöglichen kann, sich besser mit den Situationen identifizieren zu können. Der durch Macheten gezeichnete Hutu in Nachtweys Bild (Abbildung 1), beschreibt an einem Einzelschicksal die Grausamkeit, die während des Genozits herrschte. Das Bild ging als Mahnung gegen Gewalt und Zerstörung um die Welt.<sup>136</sup>

Alfredo Jaar fotografierte in seinem Teil des Rwanda Projects „The Eye of Gutete Emerita“ die Augen einer Frau, die zu dem Ort des Massakers zurückkehrte, bei dem ihr Mann und Sohn gestorben waren.<sup>137</sup> Auch dieses Bild rückt ein Einzelschicksal in den Fokus, das die Verarbeitung eines geschundenen Volkes fühlbar machen kann.

Erwachsene sowie Kinder Ruandas wurden getötet, als sie den Schutz der Kirche aufsuchten. Die Gräueltaten, die ihnen trotzdem widerfahren, hielten beide Fotografen für eine notwendige Dokumentation. Nachtwey tat dies, indem er eine halb verwesene Kinderleiche vor dem Hintergrund einer Kirche/Schule fotografierte (Abbildung 4).

Alfredo Jaar hingegen fotografierte lediglich eine Wolke (Abbildung 12), die sich, wie die dazu gehörige Skizze (Abbildung 13) zeigt, über einer Kirche befand, vor der ca. 500 Menschenopfer lagen. Er arbeitet mit verschiedenen Ebenen der Ästhetik und der Ethik und dabei oft mit dokumentarisch anmutenden Fotografien.<sup>138</sup> Die drei Bilder von „Field, Road, Cloud“ beinhalten keine Menschen. Es gibt keine Anzeiche für das

---

<sup>135</sup> <https://www.munzinger.de>, 2012

<sup>136</sup> Vgl.: Kemper, Hubert: Die Friedensbilder eines Kriegsfotografen. James Nachtwey in Dresden mit dem Friedenspreis geehrt. Hg. v. Medien Union GmbH Ludwigshafen. Online verfügbar unter <http://www.freipresse.de/nachrichten/kultur/Die-Friedensbilder-eines-Kriegsfotografen-artikel7903640.php>, zuletzt aktualisiert am 13.02.2012, zuletzt geprüft am 01.05.2012

<sup>137</sup> <https://www.munzinger.de>, 2007

<sup>138</sup> Vgl. Artnet Worldwide Corporation (Hg.): Victor Burgin: Three decades, Alfredo Jaar. Online verfügbar unter <http://www.artnet.de/galleries/exhibitions.asp?gid=957&cid=262203>, zuletzt aktualisiert 2012, zuletzt geprüft am 02.05.2012

Geschehene. Lediglich durch die Skizzen erfährt der Betrachter die Geschichte zu den Bildern, ohne die er diese Arbeit vermutlich nicht richtig deuten könnte.

Im Vergleich dazu setzt Nachtwey in seiner Ruanda Bildreihe meistens den Menschen in den Fokus. Seine Bilderreihen erklären sich vielleicht auch ohne dass die Bildunterschriften gelesen werden müssen. Wim Wenders in einer Laudatio zu Nachtweys „Dresden-Preis 2012“:

*„[...] die Botschaft eines Photos [ist] nur das Photo selbst.  
Viele Leute in einem Museum stürzen sich sofort auf die Bildunterschrift,  
bevor sie sich das Bild anschauen.  
Es ist, als ob sie sich damit vor dem Bild schützen wollen.  
Das Lesen bringt Distanz,  
die Information läßt Einen wieder über den Dingen stehen.  
Ich bitte Sie dringend:  
lesen Sie erst genau die Photographien selbst,  
auch in der Ausstellung im Kriegshistorischen Museum.“*<sup>139</sup>

Weil Kunst ein subjektiv empfundener Begriff ist, können beide Fotografen theoretisch als Künstler bezeichnet werden.<sup>140</sup>

Alfredo Jaar, zum einen, wegen seiner abstrakten Art und Weise, Situationen zu dokumentieren und zum anderen wegen der ungewöhnlichen Verarbeitung seiner Bilder in seinen Ausstellungen.<sup>141</sup>

Auch Nachtweys Fotografien können, durch die beispielsweise immer wieder kritisierte Ästhetik und Komposition seiner Bilder, als Kunst verstanden werden.<sup>142</sup> Er möchte jedoch nicht, dass seine Fotografien als Kunstobjekte gesehen werden, sagt er im Film „War Photographer“ (siehe 3.3.6). Seine Bilder sind für die Massenmedien gemacht und für ihn eine Form der Kommunikation. Wie der Film zeigt, finden seine Bilder nicht nur einen Platz in den Massenmedien, sondern oft auch in Kunstaustellungen.<sup>143</sup>

Die Biografien der beiden Fotografen (siehe 3.2.1 und 3.2.2) besagen, dass sie in

---

<sup>139</sup> Wenders, Wim: Rede für James Nachtwey. Hg. v. H2G Internetagentur. Online verfügbar unter [http://www.war-photographer.com/de/laudatio\\_wim\\_wenders.pdf](http://www.war-photographer.com/de/laudatio_wim_wenders.pdf), zuletzt geprüft am 30.04.2012

<sup>140</sup> Vgl. <http://www.kunstgeschichte-online.com>, 2010

<sup>141</sup> Vgl. <http://www.artnet.de>, 2012

<sup>142</sup> Vgl. Wehowsky, Stephan: Zwischen Voyeurismus und Anteilnahme. James Nachtwey: Wie aufrichtig ist das Mitleid in der Fotografie. Hg. v. Journal 21. Online verfügbar unter <http://www.journal21.ch/zwischen-voyeurismus-und-anteilnahme>, zuletzt aktualisiert am 11.01.2011, zuletzt geprüft am 02.05.2012

<sup>143</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:14m:38s

erster Linie den Krieg und die Nachkriegssituation dokumentieren wollen. Diese Dokumentation beruht jedoch nicht nur auf dem Versuch, die Realität zu erfassen. Es ist kein einfaches Abfotografieren einer Situation. Wie die Bilder zeigen, wussten die beiden Fotografen genau, was sie zeigen wollten. Nachtwey nahm dabei die menschlichen Schicksale des Ruanda Krieges in den Fokus, wobei Alfredo Jaar sich dem verweigerte und bewusst ausblendete.<sup>144</sup>

Nachtwey wählte für seine Ruanda Fotoserie den Schwarz - Weißfilm, weil er das Phänomen der Farbe als für zu mächtig befindet. Er befürchtet eine Ablenkung von dem, worum es eigentlich geht in seinen Bildern.<sup>145</sup>

*„Schwarz-Weiß ist drastischer, konzentriert eher auf den Kern der Aussage.“<sup>146</sup>*

Die farblosen Bilder erzeugen beim Betrachter vermutlich eine düstere Stimmung, machen aber womöglich die Grausamkeit auf Nachtweys Bildern für den Betrachter erträglicher, da sie nicht die ganze Realität abbilden und beispielsweise das Blut und die Wunden schwarz aussehen lassen.

Jaar hingegen entscheidet sich in seiner Bilderserie „Fiel, Road, Cloud“ für die farbliche Darstellung, was zur Folge haben kann, dass die idyllische Wirkung der Natur auf den Betrachter verstärkt wird. Der Kontrast zwischen den grausamen Taten und das was auf den Bildern Jaars zu erkennen ist, wirkt auf ihn womöglich viel stärker und verstörender.

Beide Fotografen wählen weitwinklige Objektive, die in Bezug auf den Blickwinkel dem menschlichem Auge sehr ähnlich sind. Das kann eine gewisse Nähe zum Betrachter aufbauen.

Nachtweys Bilder haben im Gegensatz zu Jaars eine schwarze Rahmung. Dieser gilt im Allgemeinen als Zeichen dafür, dass der Fotograf vor dem Fotografieren wahrscheinlich schon das fertige Bild vor Augen hatte und im Nachhinein nicht vor hat, den Bildausschnitt durch Freistellen des Fotos zu verändern. Das bedeutet, dass das Foto so fotografiert ist, wie es am Ende aussieht und der schwarze Rand ist der

---

<sup>144</sup> Vgl. Matthias, 2005: 87

<sup>145</sup> Vgl. <http://www.freiepresse.de>, 2012

<sup>146</sup> <http://www.freiepresse.de>, 2012

Beweis dafür.<sup>147</sup> Dieser Rand entsteht bei einer Vollformatentwicklung, bei der über das Bild hinaus in den Negativrand entwickelt wird.<sup>148</sup> Einige halten diesen Rand für ein Zeichen dafür, dass es sich um eine künstlerische Fotografie handelt.<sup>149</sup> Dieser Rand kann aber auch Trauer impliziert, da er ein Bestandteil auf einigen Trauerkarten ausmacht.<sup>150</sup>

Nachtweys Bilder, die großes Interesse in der Kunstszene erregen, eignen sich im Gegensatz zu Jaars Bilder auch für die Verarbeitung in den Massenmedien, da sie zwei Merkmale besitzen. Zum einen die Ästhetik der Bilder und zum anderen die Informationsfähigkeit, die Jaars Bilderreihe „Field, Road, Cloud“ nicht besitzt.

Das Medium Fotografie steht in der Gefahr zu einem Relikt zu werden.<sup>151</sup> Die Bilder von Nachtwey und Jaar zeigen, was Fotografie heute noch im Stande ist zu leisten. Sie fordern den Betrachter zur Deutung auf, klären auf und sind auf ihre individuelle Art schockierend.

### **3.3.6 Der Zwiespalt zwischen Nachkriegsfotografie als notwendige dokumentarische Kunst und dem finanziell bestimmten Voyeurismus am Beispiel James Nachtwey und dem Film „War Photographer“**

Christian Freis Film „War Photographer“ soll für diese Arbeit als filmisches Beispiel dienen, um die Arbeit eines Kriegs- und Nachkriegsfotografen aufzuzeigen. Er eignet sich zudem für den Versuch, die Frage des Kunstbegriffs im Zusammenhang mit der Kommerzialisierung, der Verantwortung und der Notwendigkeit der Nachkriegsfotografien zu beantworten.

---

<sup>147</sup> Vgl. Bergs, Jörg: Aus dem Rahmen gefallen... oder: Woher kommt der schwarze Rand? Hg. v. APHOG - Analoge Photo Gruppe e.V. Online verfügbar unter [http://www.aphog.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=50&Itemid=1](http://www.aphog.de/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=1), zuletzt aktualisiert am 03.10.2006, zuletzt geprüft am 02.05.2012

<sup>148</sup> Vgl. Fotoimpex GmbH (Hg.): Filmentwicklung und Handvergrößerungen. Online verfügbar unter <http://www.fotoimpex.de/Service/analogentwicklung.html>, zuletzt geprüft am 02.05.2012

<sup>149</sup> Vgl. Bergs, <http://www.aphog.de>, 2006

<sup>150</sup> Vgl. Bergs, <http://www.aphog.de>, 2006

<sup>151</sup> Vgl. Knieper / Müller, 2005: 200



### **Der Film „War Photographer“**

Der Film beginnt mit einem Zitat von Robert Capa, dass sinngemäß übersetzt lautet: Wenn dein Bild nicht gut genug ist, warst du nicht nah genug dran (Zitat siehe 3.3.3). Ein Zitat, das James Nachtweys Arbeitsweise widerspiegelt. Christian Frei begleitet ihn in dieser Dokumentation bei seiner Arbeit in Kriegs- und Nachkriegsgebiete, Orten des Hungers und der Armut, aber zeigt auch seine private Umgebung in New York. Der Regisseur arbeitet dabei mit einem innovativen Kamerakzept. Nachtwey selbst filmt mit einer an seiner Kamera befestigten Mikrokamera. Mal zeigt sie das, was sich vor seine Linse abspielt, mal ist sie in Richtung seiner Fotokamera gerichtet. Dadurch gibt es während des Films einen ständigen Wechsel zwischen dieser und einer begleitenden Kamera, geführt von Kameramann Peter Indergand.<sup>152</sup>

Während des Films sprechen immer wieder Kollegen und Freunde Nachtweys über sein Leben und seine Arbeit.<sup>153</sup>

### **Zwischen Voyeurismus, Verantwortung und Arbeit**

Gleich zu Anfang des Films ist James Nachtwey zwischen brennenden und zerstörten Häusern unterwegs, um die Hinterlassenschaften des Kosovo Krieges zu dokumentieren. Kritiker werfen Kriegsfotografen wie Nachtwey vor, dass sie mit dem Leid anderer Menschen Geld verdienen. Nachtwey gibt dieser Aussage in dem Film „War Photographer“, der diese Problematik aufgreift, oft eine diskussionswürdige Grundlage.

Bei der Filmsequenz in der sich Nachtwey im Nachkriegsgebiet des Kosovo befindet, trifft er auf eine Frau, die zusammen mit einer Gruppe in ihre Heimat zurückkehrt, die aus überwiegend ausgebrannten und zerstörten Häusern besteht. Nachtwey begleitet sie mit seiner Kamera auf ihrem Weg durch die Trümmer ihrer Vergangenheit. Sie weint und immer wieder ist das Auslösen der Kamera zu hören. Nachtweys Hände zittern. Er ist scheinbar angespannt, wittert ein gutes Bild, wechselt schnell den durchfotografierten Film.<sup>154</sup>

Er trifft in dem Dorf auf eine Familie, die ihren Sohn durch den Krieg verloren hat. Die Mutter und die Angehörigen trauern. Auch als die Mutter vor Trauer fast zusammenbricht, hält Nachtwey mit seiner Kamera drauf (Abbildung 14). Er bleibt

---

<sup>152</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003

<sup>153</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003

<sup>154</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:05m:25s

fokussiert auf seine Arbeit, prüft die Helligkeit auf seinem Lichtmessgerät und fotografiert.<sup>155</sup>



Abbildung 14: Standbild aus dem Film „War Photographer“ von Christian Frei: 00h:13m:05s

Das alles wirkt womöglich befremdlich und löst beim Zuschauer das Gefühl aus, dass hier gerade etwas passiert, was nicht richtig ist. Die Frau leidet und Nachtwey nutzt diese intime Gefühlssituation für seine Bilder aus. Hier wirft sich vermutlich das erste Mal die Frage auf, ob Nachtwey hier das Leid ausbeutet.

In dieser Sequenz ist jedoch keine Ablehnung gegenüber Nachtwey zu erkennen. Er wird scheinbar von den trauernden Frauen akzeptiert. Sie drehen sich nicht weg von ihm, machen keine abweisende Handbewegungen, oder ähnliches.<sup>156</sup>

*„Sie weinen, schreien, verfluchen die Welt und lassen sich ablichten in den dunkelsten Stunden ihres Lebens.“<sup>157</sup>*

---

<sup>155</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:10m:41s

<sup>156</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:12m:13s

<sup>157</sup> Link, Oliver: „War Photographer“-Vampir mit der Kamera. Hg. v. Stern.de GmbH. Online verfügbar unter <http://www.stern.de/kultur/film/war-photographer-vampir-mit-kamera-255639.html>, zuletzt aktualisiert am 12.07.2002, zuletzt geprüft am 30.04.2012

Nachtwey sagt im Film, dass die Menschen verstehen, dass durch einen Fremden mit einer Kamera, die Möglichkeit bestehe, dem Rest der Welt zu zeigen, was ihnen widerfährt. Er gebe ihnen eine Stimme, die sie sonst nicht hätten. Sie wissen, dass sie Opfer von Unrecht geworden sind und können dadurch an das Unrechtsbewusstsein der restlichen Welt appellieren.<sup>158</sup>

Sie öffnen sich dem Fotografen, der eine Arbeit voller Widersprüche ausübt. Der Film wirft oft diesen Zwiespalt auf, wann eine Aufklärung durch Fotografen wie Nachtwey Voyeurismus ist und wann eine notwendige Dokumentation.<sup>159</sup>

In einer Filmsequenz, die Einblick in die Arbeit des Stern Verlags Hamburg gibt, kommt es zu einem Gespräch zwischen dem Auslandsredakteur Hans-Hermann Klare und zweien seiner Mitarbeiter. Sie schauen an eine Wand mit einer Auswahl von Nachtweys Bilder und diskutieren die Reihenfolge und Bildgrößen, wie sie in der neuen Ausgabe des Heftes erscheinen sollen.<sup>160</sup> Hier ein Auszug aus dem Gespräch der 3 Sternredakteure:

Klare: „Mir ist das ehrlich gesagt zu grafisch und unemotional. [...]“<sup>161</sup>

...

Mitarbeiter 1: „Du hast hier unglaublich viel Elend, siehst du jetzt schon, ne. Was hier schön ist zum Ausgang der Strecke, dass einer so traurig durch die kaputten Straßen geht. Natürlich auch super ne, würde auch sehr gut passen.“<sup>162</sup>

...

Mitarbeiter 2: „[...] Leichenberge?“<sup>163</sup>

...

Mitarbeiter 1: „Das sieht toll aus.“<sup>164</sup>

...

Mitarbeiter: „Ein super Bild ist natürlich auch das hier, ne. [...]“<sup>165</sup>

...

Klare: „Die Lastwagenkippererei.“<sup>166</sup>

...

Klare: „Kann man sehen, dass die Leichen, die da vom Lastwagen gekippt werden,

---

<sup>158</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:28m:30s

<sup>159</sup> Vgl. Link, <http://www.stern.de>, 2002

<sup>160</sup> Vgl. Link, <http://www.stern.de>, 2002

<sup>161</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:07m:08s

<sup>162</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:07m:20s

<sup>163</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:07m:40s

<sup>164</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:07m:50s

<sup>165</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:07m:58s

<sup>166</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:08m:02s

nicht aus Afrika sind.“<sup>167</sup>

...

Klare: „Weil hier hast du das Gefühl, du kriegst ne Afrika Strecke geboten. Es fängt mit Afrika an und dann kriegst du gleich wieder Afrika und dann denkst du, dass ist wieder Horror in Afrika. Seine Idee ist ja Horror Weltweit.“<sup>168</sup>

...

Mitarbeiter 1: „Denn kommt der Kopf.“<sup>169</sup>

Klare: „[...] und dann hast du diesen armen Menschen da.“<sup>170</sup>

Mitarbeiter 1: „Das sieht super aus.“<sup>171</sup>

...

Das Gespräch wirkt kühl und unemotional und zeigt scheinbar den professionellen Umgang mit solchen Bildern, wie Nachtweys.

Der Stern selbst betitelt diesen Moment, als den stärksen im Film.<sup>172</sup>

Diese Gegenüberstellungen zwischen dem Leid und den Menschen, die darüber sprechen, werden in diesem Film immer wieder deutlich. Er bezieht somit nie Stellung, sondern überlässt die Meinungsbildung dem Zuschauer.<sup>173</sup>

In einer weiteren Filmsequenz, in der sich Nachtwey und weitere Journalisten, darunter die CNN Korrespondentin Christiane Amanpour, in der Kosovo Region Velika Krusa befinden, bekommt der Zuschauer einen Einblick darin, wie Nachkriegsjournalisten organisiert in die Unglücksstätten geführt werden. Es gibt vor Ort einen Organisator, der die Journalisten in das Gebiet einweist und die Regeln klärt. An diesem Ort sollen 100 Leichen liegen. Jeder bekommt einen Schutzanzug und eine Maske, gegen den Gestank. Anthropologen und Kriminologen helfen bei der Orientierung und geben Informationen. Die Journalisten verhalten sich ruhig und gefasst. In einer Einstellung steht die Korrespondentin Amanpour abseits mit einem leeren, scheinbar fassungslosen Blick. Der Anblick vor Ort lässt sie vermutlich, trotz der vielen Unglücke, die sie in ihrer Laufbahn gesehen haben muss, nicht kalt.<sup>174</sup> Der Auslandsredakteur des Stern Magazins, Hans - Hermann Klare, spricht im Film über verschiedene Typen von Kriegsjournalisten. Dabei gebe es einmal die, die den Horror, den sie gesehen haben oder dem sie entkommen sind, nur ertragen und verarbeiten können, indem sie

---

<sup>167</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:08m:36s

<sup>168</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:08m:46s

<sup>169</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:08m:58s

<sup>170</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:09m:00s

<sup>171</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:09m:02s

<sup>172</sup> Vgl. Link, <http://www.stern.de>, 2002

<sup>173</sup> Vgl. Link, <http://www.stern.de>, 2002

<sup>174</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:20m:26s

anschließend, so ist es beispielsweise in Vietnam gelaufen, mit den Soldaten ihre Freizeit verbringen,<sup>175</sup> oder die, die sich mit anderen Journalisten beispielsweise abends beim Bier über den Tag austauschen müssen, um sich klar zu werden, was sie da gesehen haben, und es gebe Typen wie Nachtwey, die so gut wie garnichts erzählen, ein paar organisatorische Dinge klären und ins Bett gehen.<sup>176</sup> Einige Kriegsjournalisten, die Klare kennengelernt hat, seien mit der Zeit zynisch geworden. Auf Nachtwey treffe das in seinen Augen bemerkenswerterweise nicht zu, obwohl er mehr Leid gesehen habe, als manch anderer in der Branche. Er sei einsamer geworden, weil seine große Erfahrung ihn von den Rest seiner Kollegen und anderen trenne. In den 25 Jahren habe er sich, durch das, was er erlebt hat, verändert.<sup>177</sup> Nachtwey habe nie ein „normales“ Leben führen können, denn er opferte alles für seine Arbeit.<sup>178</sup>

Er reist weiter im Film durch das Kosovo - Gebiet, an Militärsperren und zerstörten Häusern vorbei und spricht in den Dörfern und Städten mit den Menschen. Er ist freundlich, gibt oft die Hand. Auf einer Beerdigung, wieder eine Geste der Akzeptanz: Nachtwey wird nett empfangen und ein Mann hilft ihm sogar durch den Zaun zu einem Grab, an dem einige Männer trauern. Nachtwey verhält sich ruhig, macht keine schnellen Bewegungen.<sup>179</sup> Er sagt im Film, dass die Menschen sehen sollen, dass er Respekt vor ihnen und ihrer Lage habe. Er möchte weder auffallen, noch zu laut sprechen. Die Menschen würden sich ihm gegenüber öffnen, was er auch tue, manchmal geschehe das sogar ohne Worte.<sup>180</sup> In einer Kriegssituation ändern sich die menschlichen Umgangsformen. Man würde im „normalen“ Leben nicht in ein Haus gehen, indem eine Familie trauert, um dann dort lange zu fotografieren. Das würde man nicht tun, so Nachtwey.<sup>181</sup>

---

<sup>175</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:30m:20s

<sup>176</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:33m:56s

<sup>177</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:30m:20s

<sup>178</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:21m:04s

<sup>179</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:24m:32s

<sup>180</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:29m:11s

<sup>181</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:27m:23s

*“Those pictures could not have been made, unless I was accepted by the people I’m photographing. It’s simply impossible to photograph moments such as those without the complicity of the people I’ve photographing, without the fact that they welcome me, that they accepted me, that they wanted me to be there”<sup>182</sup> (James Nachtwey)*

Amanpour habe den Job als Korrespondentin angenommen, weil sie dachte, dass es Spaß machen würde und „cool“ sei, die Welt zu sehen und überall dabei sein zu können. Aber Bestimmte Ereignisse machen sie nachdenklich in der Hinsicht, dass sie merke, wie wichtig und ernst ihre Arbeit sei. Wie wichtig es sei, die Ereignisse in einer richtigen Art und Weise zu schildern, das es darüber bestimmen werde, wie die Welt die Situation sehen wird. Sie sei fest davon überzeugt, dass Menschen immer noch an den Tatsachen zweifeln wollen, obwohl sie konkret Massengräber sehen.<sup>183</sup>

Nachtwey meint, dass die meisten Menschen wissen wollen, was wirklich passiert, wenn sich eine Tragödie oder etwas Inakzeptables in der Welt ereignet. Er glaube daran, dass sie wollen, dass etwas getan wird. In einer Filmsequenz, gegen Ende des Films, liest Nachtwey einen Brief vor, den er bekommen hat, nachdem seine Fotos veröffentlicht wurden, auf denen eine indonesische Familie zu sehen ist, die in tiefer Armut lebt. In dem Brief schreibt ihm eine Person, die durch die Geschichte der Familie keine Ruhe mehr gefunden hat und nun, obwohl sie von Sozialhilfe lebt, jeden Monat etwas spendet. Für Nachtwey sei es wichtig, dass auf diese Probleme geschaut wird und das alles getan werden muss, was getan werden kann.<sup>184</sup>

*„If we don’t, who will?”<sup>185</sup> (James Nachtwey)*

Der Reuters Kameramann Des Wright, ein Freund von Nachtwey, sagt im Film, dass im täglichen Journalismus ein harter Wettbewerb herrsche. Alle wollen möglichst dramatische Bilder haben und viele seiner Kollegen gehen dabei ziemlich brutal vor.

*„It’s a sick business to a certain extent“<sup>186</sup> (Des Wright)*

---

<sup>182</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:28m:05s

<sup>183</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:22m:39s

<sup>184</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:22m:46s

<sup>185</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:23m:54s

Ihnen würde nie einfallen einzugreifen oder zu helfen. Sie sagen dann Sätze wie: „Ich bin nur Journalist und habe nichts damit zu tun.“ Wright sei aber der Meinung, dass sie auf jeden Fall etwas damit zu tun haben. Viele wären sogar erfreut, wenn jemand umkäme, nur um das Bild davon zu bekommen.<sup>187</sup> Wright sagt dass er nicht wisse, warum er diese Arbeit ausübe.<sup>188</sup>

Nachtwey wird von Wright als jemand beschrieben, der in Situationen eingreift und sich nicht wie manch anderer Kollege abwendet, wenn es brutal und abscheulich wird. Er spricht von einem Fall, als in Indonesien ein ambonesischer Mann von einer wütenden Gruppe Menschen durch die Straßen gejagt und geschlagen wird. Nachtwey war mittendrin und flehte mehrere Male auf Knien darum, den bereits blutüberströmten Mann doch leben zu lassen. Doch das blieb erfolglos, der Mann musste sterben, nur weil er Ambonese war.<sup>189</sup>

*“[...] Jim is always right in the middle of it, he is always part of it, he always has been and he always will be. And his pictures tells that.”<sup>190</sup> (Des Wright)*

Freunde von Wright seien in dieser Situation auf Distanz gewesen. Sei es auf einer Brücke oder in einem Gebäude. Er sagt, wenn es persönlich werde, sei es Nachtwey.<sup>191</sup>

Nachtwey selbst sagt, dass er nie ein Foto von einer Person machen würde, ohne zu helfen.<sup>192</sup> Er sei ungefähr die Hälfte seiner Karriere in Afrika unterwegs gewesen zu den verschiedensten Ereignissen. Das traurigste, tragischste und tödlichste seien für ihn die Hungersnöte gewesen, die immer wieder Folge oder Mittel eines Krieges wären. Eine primitive und effektive Massenvernichtungswaffe, so Nachtwey. Die Leser und Betrachter seiner Publikationen sollen wissen, dass diesen Menschen geholfen werde. Er mache keine Fotos von Ihnen und lasse sie dann im Stich.<sup>193</sup>

Es sei in den letzten Jahren immer schwieriger geworden, kritische Themen zu publizieren in einer Welt, in der die meisten nur noch interessiert an Themen seien wie

---

<sup>186</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:55m:10s

<sup>187</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:54m:36s

<sup>188</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:55m:48s

<sup>189</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:58m:16s

<sup>190</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:00m:21s

<sup>191</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:00m:34s

<sup>192</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:13m:05s

<sup>193</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:12m:05s

Mode, Prominente und Unterhaltung, meint Nachtwey. Werbeinserenten würden nicht wollen, dass ihre Produkte neben einer menschlichen Tragödie zu sehen sind. Das bedeutet für sie ein schlechtes Geschäft.<sup>194</sup>

Nachtwey hoffe, das er was mit seiner Arbeit erreichen kann. Er fühle sich weder erfüllt noch wirklich zufrieden, weil es noch soviel zu tun gebe.

*“[...] it’s shifting sand, it keeps moving.”<sup>195</sup> (James Nachtwey)*

Er könne nicht sagen, dass er glücklich über das sei, was er geschaffen hat, denn es gehe immer um Tragödien und das Unglück anderer. Nachtwey hoffe, dass er mit seinen Bildern, eine gewisse Aufmerksamkeit auf die Probleme der Welt lenken kann.<sup>196</sup>

Nachtweys bester Freund und Drehbuchautor Denis O’Neill glaubt, dass James denke, dass irgendwann das Gute über das Böse siegen wird, trotz der vielen Rückschläge. Das helfe ihm einen klaren Blick für seine Arbeit zu behalten. Sein Optimismus bewahre ihn davor zynisch zu werden. Es würde ihn umhauen, wenn er erfahren würde, dass seine Arbeit nichts bewirken könne und die Kriege immer weiter gingen, so O’Neill.<sup>197</sup>

Zum Ende des Films stellt die Geo SAISON Chefredakteurin Christiane Breustedt noch einmal die Fragen, die der Film „War Photographer“ versucht hat zu beantworten:

*„Verdiene ich mein Geld mit dem Leid anderer Menschen? Ist deren Leid und deren Elend meine Leiter zum Erfolg gewesen? Nutze ich aus, bin ich der Blutsauger, der Vampir mit der Kamera?“<sup>198</sup> (Christiane Breustedt)*

Der letzte Ort, eine Schwefelmine in Indonesien, an dem sich Nachtwey im Film befindet, kann als Antwort des Filmemachers gedeutet werden. Er gelangt in einen Schwefelnebel und kann sich scheinbar nicht von selbst befreien. Er atmet schwer durch ein Tuch vor seinem Mund, bis ihn ein Arbeiter aus den Nebel führt (Abbildung

---

<sup>194</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:13m:43s

<sup>195</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:15m:44s

<sup>196</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:14m:59s

<sup>197</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:19m:18s

<sup>198</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:24m:12s



15). Eine Geste, die als Zeichen für die Akzeptanz und des Danks für die Arbeit Nachtweys gedeutet werden kann.<sup>199</sup>



Abbildung 15: Standbild aus dem Film „War Photographer“ von Christian Frei: 01h:32m:23s

Es zeigt, dass er es schafft für ein paar Stunden, Tage oder Wochen, Teil einer Gruppe zu werden. Dieser Aspekt macht es möglich, Bilder wie seine entstehen zu lassen. Nachtwey könne sich vorstellen, dass es viele für eine lächerlicher Vorstellung halten, dass die Fotografie am menschlichen Verhalten etwas ausrichten könne, was es schon immer gab. Doch genau diese Idee motiviere ihn. Fotografien haben für ihn die Stärke, Gefühle für Humanität zu wecken. Sie seien für ihn das Gegengift zum Krieg und eine Form von Verständigung, die die Welt wissen lassen kann, was wirklich geschehen ist. Fotografien können so versuchen einen Frieden auszuhandeln. Das sei vielleicht der Grund, warum Kriegstreiber so ungern Fotografen dabei haben wollen.<sup>200</sup>

An der Front erlebe man alles direkt. Es sei etwas anderes in eine Zeitschrift zu schauen und ein Bild von der Front zu sehen neben beispielsweise einer „Rolex“ Uhrenwerbung. Wenn der Schmerz, das Unrecht und das Elend, sei es, was Phosphor mit einem Kindergesicht mache, wie weh eine einzige Kugel tue oder wie ein Granatsplitter ein Bein abreiße, von allen Menschen direkt erfahren werden könnte, dann würde das Verständnis wachsen, dass nichts rechtfertigt, einem Menschen so

---

<sup>199</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:30m:40s

<sup>200</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:27m:20s

etwas anzutun, so Nachtwey. Weil nicht jeder das miterleben könne, muss es Fotografen geben, die dieses Unrecht aufdecken, entgegen der beschönigenden Massenmedien, um zu protestieren und zum Protest wachzurütteln, damit das Ganze irgendwann aufgehoben werden könne.<sup>201</sup>

*„The worst thing is to feel that as a photographer I'm benefitting from someone else's tragedy. This idea haunts me. It's something I have to reckon with every day.“*<sup>202</sup>  
(James Nachtwey)

Nachtwey finde die Ruhe in dieser, wie es der „Stern“ beschreibt, „Lebenslüge“, die Welt mit seinen Fotografien verbessern zu können.<sup>203</sup>

Der „Tagesspiegel“ stellt in seinem Interview mit Nachtwey die Frage, ob die Öffentlichkeit zur Droge geworden ist, denn beispielsweise in Ruanda wurden einige Menschen extra für die Kameras getötet. Das würde Nachtweys Intentionen ins Gegenteil umschlagen lassen. Der „Tagesspiegel“ fragt weiter, ob er irgendwann das Gefühl gehabt hat, dass er einen Konflikt durch seine Kamera weiter antreibt. Nachtwey verneint dies und meint, dass das alles trotzdem geschehe, ob er nun da sei oder nicht.<sup>204</sup>

Es gibt auf den Zwiespalt und die Widersprüche dieser Art von Fotografie keine eindeutige Antwort. Das zeigt sowohl der Film, aber auch die verschiedenen Beiträge, die für die Ausarbeitung herangezogen wurden. Es liegt bei jedem selbst, sich für oder gegen diese Art von Dokumentation zu entscheiden.

Ein Fall bei dem ein Fotograf unter anderem an diesem Zwiespalt „zugrunde“ ging, ist der des Kriegsfotografen Kevin Carters. Er fotografierte im Jahre 1993 während der Hungersnot im Sudan ein unterernährtes Kind, das auf dem Weg zur Essensausgabe der UN - Hilfsmission vor Schwäche zu Boden gesackt war. Hinter dem etwa 2 jährigen Mädchen lauerte ein Geier, der scheinbar den Tod dessen abwartete.<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 01h:28m:37s

<sup>202</sup> Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:33m:10s

<sup>203</sup> Vgl. Link, <http://www.Stern.de>, 2002

<sup>204</sup> Vgl. Dening, <http://www.tagesspiegel.de>, 2009

<sup>205</sup> Vgl. Müller, Kai: Zuschauen und verdrängen. Hg. v. Verlag Der Tagesspiegel GmbH. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/zuschauen-und-verdraengen/4317606.html>, zuletzt aktualisiert am 24.06.2011, zuletzt geprüft am 11.05.2012



Abbildung 16: Foto von Kevin Carter, Sudan 1993

Das Bild ging um die Welt und macht Carter berühmt. 1994 gewann er dafür den Pulitzer Preis.

Er war Teil einer draufgängerischen Fotografen - Gruppe, die sich inoffiziell „The Bang Bang Club“ nannte und für Fotografien sorgten, die unter den Kriegsberichterstatern als unmöglich galten.<sup>206</sup> Nicht immer verlief jedoch alles gut und Carter musste im gleichen Jahr miterleben, wie sein Kollege und Freund Ken Oosterbroek bei Ausschreitungen in Südafrika angeschossen wurde. Kurz darauf verstarb er im Krankenhaus. Nachtwey war an diesem Tag zusammen mit der Gruppe unterwegs und sorgte mit dafür, dass die Verletzten abtransportiert werden konnten. Der Film „War Photographer“ zeigt einen Videomitschnitt dieses Vorfalls.<sup>207</sup>

Carters Bild aus dem Sudan erweckte damals viel Aufsehen und warf unter anderem Fragen über das Überleben des Kindes auf. Er wusste darauf nie eine Antwort. Bis heute konnte die damalige Situation nicht lückenlos aufgeklärt werden. Carter wurde vorgeworfen, dass er dem Kind hätte zur Hilfe kommen sollen. Er rechtfertigte sich damit, dass es nicht seine Aufgabe gewesen sei, zu helfen, dass er nicht jedem helfen

---

<sup>206</sup> Vgl. Pratt, Travis S.: Kevin Carter's 1994 Pulitzer. Online verfügbar unter <http://www.travisspratt.com/blog/?p=239>, zuletzt aktualisiert am 12.02.2011, zuletzt geprüft am 11.05.2012

<sup>207</sup> Vgl. Frei, „War Photographer“, 2003: 00h:45m:00s

könne, der sich in einer Notsituation befindet und dass er als Fotograf viel Größeres in der Welt erreichen könne, welches soweit ginge, dass zukünftig zum Beispiel weniger Kinder in Afrika Hunger erleiden müssen. Seine Aussagen dazu klingen vielleicht richtig, doch seine Karriere war nun angekratzt. Nach Meinung einiger Kritiker hatte er in dieser Situation humanitär kläglich versagt.<sup>208</sup>

*„Auf dem Höhepunkt seiner Karriere fiel Carters Leben auseinander. Er ahnte, dass auf dem Bild zwei Geier anwesend waren. Er selbst einer davon.“*<sup>209</sup>

Der Dokumentarfilmer Dan Krauss nennt es das klassische journalistische Dilemma: Sollte ein Journalist in Situationen eingreifen oder sie dokumentieren. Seiner Ansicht nach ein harte Entscheidung.<sup>210</sup>

Carter, belastet durch den Tod seines Freundes, durch das, was er gesehen hatte und die Vorwürfe, die sein Sudan Bild auslösten, begeht ungefähr zwei Monate nach der Pulitzer-Preis Verleihung mit 33 Jahren einen Selbstmord.<sup>211</sup> Er hinterließ einen Abschiedsbrief:

*„I am haunted by the vivid memories of killings and corpses and anger and pain ... of starving or wounded children, of trigger-happy madmen, often police, of killer executioners ... I have gone to join Ken [...] if I am that lucky.“*<sup>212</sup> (Kevin Carter)

Alfredo Jaar widmete 2006 Kevin Carter eine Ausstellung namens „The Sound of Silence“. Die darin verarbeiteten Installationen beschrieben darin das Leben und den Tod Carters. Sie stellten außerdem die Frage nach der Rolle der Massenmedien und der, der persönlichen Ethik, auf soziale Misstände zu reagieren.<sup>213</sup> Aber auch Jaar

---

<sup>208</sup> Vgl. Müller, <http://www.tagesspiegel.de>, 2011

<sup>209</sup> Müller, <http://www.tagesspiegel.de>, 2011

<sup>210</sup> Vgl. Pratt, <http://www.travisspratt.com/blog/?p=239>, 2011

<sup>211</sup> Smith, Roberta: One Image of Agony Resonates in Two Lives. Hg. v. The New York Times Company. Online verfügbar unter <http://www.nytimes.com/2009/04/15/arts/design/15jaar.html?pagewanted=all>, zuletzt aktualisiert am 14.04.2009, zuletzt geprüft am 11.05.2012

<sup>212</sup> The Daily Omnivore: Kevin Carter. Hg. v. WordPress.com. Online verfügbar unter <http://www.pbmo.wordpress.com/2011/04/08/kevin-carter/>, zuletzt aktualisiert am 08.04.2011, zuletzt geprüft am 11.05.2012.

<sup>213</sup> Vgl. FotoFest (Hg.): Alfredo Jaar - The Sound of Silence. Online verfügbar unter [http://www.fotofest.org/ff2006/exhibitions\\_jaar.htm](http://www.fotofest.org/ff2006/exhibitions_jaar.htm), zuletzt geprüft am 11.05.2012.

gibt keine Antworten, sondern lediglich Denkanstöße.<sup>214</sup>

2011 erscheint der Film „The Bang Bang Club“ vom Regisseur Steven Silver<sup>215</sup>, der in erster Linie die Fotografen der legendären Vereinigung bei der Arbeit beleuchtet. Er zeigt zudem, wie das berühmte Foto im Sudan entstanden ist, deckt jedoch nicht die Hintergründe auf. Am Anfang des Films, wird Carter von einer Radiomoderatorin in einem Interview gefragt, was ein gutes Bild ausmache. Er weiß zunächst keine Antwort darauf. Er vermutet, später im Film, dass ein Foto erst dann gut sei, wenn es eine Frage aufwerfe. Es sei für ihn mehr als nur die Betrachtungsweise. Er spricht davon, dass man in diesem Job viele furchtbare Dinge zu Gesicht bekomme und man gerne was dagegen tun möchte. Letztendlich werde aber seiner Meinung nach nur ein Foto gemacht, dass die Grausamkeiten zeigt. Durch die Botschaft, die man überbringe, kann man selber, wie er sagt, in die „Schusslinie“ geraten.<sup>216</sup>

Der „Tagesspiegel“ schreibt in seiner Filmkritik:

*„Carter [...] und Co. taugen nicht als heroische Figuren. Denn sie haben in dem Sterben und Morden keine Chance, besser zu sein. Sie schauen zu und verdrängen. Auch wenn sie viel näher dran sind.“<sup>217</sup>*

---

<sup>214</sup> Vgl. Smith, <http://www.nytimes.com>, 2012

<sup>215</sup> Vgl. Müller, <http://www.tagesspiegel.de>, 2011

<sup>216</sup> Silver, Steven (Regie); 2011: „The Bang Bang Club“, DVD: Universum Film GmbH

<sup>217</sup> Müller, <http://www.tagesspiegel.de>, 2011

## 4 Zusammenfassung

Die Post-Reportage, verbunden mit der Nachkriegsfotografie, ist eine Dokumentation des „Danachs“, welche unter anderem die Folgen, die Verarbeitung und den Wiederaufbau einer Krise beleuchten und zur Konfliktaufarbeitung beitragen kann. Es sind Fotografien, wie die von Alfredo Jaar, James Nachtwey und Kevin Carter, die mehr als nur die Situation ablichten. Sie sind in der Lage, auf ihre individuelle Art und Weise eine Geschichte zu erzählen, die der Betrachter nicht einfach konsumieren kann, sondern sich erst geistlich erschließen muss. Sie finden daher nicht nur Platz in den Massenmedien, sondern stoßen auch im Kunstgewerbe auf großes Interesse.

Die Arbeitsweise eines Nachkriegsfotografen unterscheidet sich von der des Tagesjournalisten darin, dass kein Zeitdruck und „Vor Ort Drang“ herrscht. Sie haben dadurch mehr Zeit, sich genauer mit den Hintergründen einer Krise zu beschäftigen.

Die Nachkriegsfotografie wurde aus der Not geboren, da es bis in die zwanziger Jahre technisch bedingt nicht anders möglich war, kriegerische Auseinandersetzungen abzulichten. Heute gilt sie als Mittel vieler Fotografen, die unzufrieden mit der vorherrschenden Informationspolitik der Medien sind und sich selbst einen Eindruck über die Begebenheiten verschaffen wollen.

Diese Arbeit bezog sich auf die Nachkriegsbilder aus Ruanda 1994, die die Folgen eines Massakers zwischen den Bevölkerungsgruppen Hutu und Tutsi zeigten, welches circa 800.000 Menschenopfer forderte. Erst durch die Zahlen der Opfer stieg das mediale Interesse. Die Bilderreihen von Alfredo Jaar und James Nachtwey unterscheiden sich im Umgang mit dem Medium Fotografie, aber gleichen sich wiederum darin, dass sie es bei einigen Betrachtern schaffen können, die allgemein herrschende Reizüberflutung zu durchbrechen. Jaar schafft das einerseits mit ausgefallenen Ausstellungsarchitekturen, aber auch durch seine persönliche Verweigerung des Gesehenden, die sich auf seine Ausstellungen auswirkten. Nachtwey hingegen schafft es durch seine Motivwahl und die besondere Ästhetik, die seinen Bildern durch Kritiker zugesprochen wird.

Wann ist die Nachkriegsfotografie eine notwendige Dokumentation und wann eine Ausbeutung menschlichen Leides? Diese Arbeit liefert zu diesem Zwiespalt verschiedene Antworten. Die Dokumentation „War Photographer“ lässt dabei die Medienvertreter selbst zur Sprache kommen. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass die Nachkriegsfotografie wohl notwendig in der Hinsicht sei, dass sie wie Nachtwey meint, den Menschen, denen Leid widerfahren ist, eine Stimme in der Welt gebe, die sie sonst nicht hätten. Durch dieses Verständnis, wird der von Kritikern betitelte Voyeurismus von den Opfern akzeptiert. Diese Branche muss sich immer wieder den kritischen Fragen stellen, ob Leid ihr Geschäft sei. Viele Medienvertreter

können damit umgehen, indem sie sich auf die Kraft der Fotografie berufen. Sie sei in der Lage etwas bewegen zu können, so rechtfertigte auch der Fotograf Kevin Carter seine Arbeit, mit der er 1994 den Pulitzer-Preis gewann.

Diese Bachelorarbeit möchte sich bei diesem Thema nicht auf eine Antwort festlegen. Die Widersprüche werden vermutlich auch in Zukunft weiter bestehen bleiben. Der Fall Kevin Carter zeigt, dass Fotografien mit verstörendem Inhalt immer wieder für Aufsehen bei Befürwortern und Gegner von Kriegs- und Nachkriegsfotografie sorgen wird.

# Literaturverzeichnis

## Buchquellen

DALLAIRE, Roméo; JOHNSON, Dominic D. P.: Handschlag mit dem Teufel. Die Mitschuld der Weltgemeinschaft am Völkermord in Ruanda. Unter Mitarbeit von Brent Beardsley. Dt. Erstausgabe. Zweitausendeins. Frankfurt a.M 2005.

DES FORGES, Alison: Kein Zeuge darf überleben. Der Genozid in Ruanda. Hamburger Edition HIS Verlagsges. mbH. Hamburg 2003.

GODERBAUER-MARCHNER, Gabriele: Medien verstehen. UVK. Konstanz 2011.

INGOLD, Gregor 2011: Grenzgänger zwischen Fronten - Die Realität aus nächster Nähe. In: *Blue*, S. 8–11. Online verfügbar unter [http://issuu.com/vontobel/docs/vontobel\\_blue\\_grenzgaenger](http://issuu.com/vontobel/docs/vontobel_blue_grenzgaenger), zuletzt geprüft am 29.04.2012.

KLARE, Hans-Hermann; NACHTWEY, James (Hrsg.): James Nachtwey - Der Augenzeuge in Civil wars. Stern Gruner + Jahr AG. Hamburg 1997.

KNIEPER, Thomas; MÜLLER, Marion G.: War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Herbert von Halem. Köln 2005.

LÖFFELHOLZ, Martin; TRIPPE, Christian F.; HOFFMANN, Andrea C.: Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch. UVK Verlagsgesellschaft. Konstanz 2008.

MATTHIAS, Agnes: Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart. Jonas. Marburg 2005.

MELVERN, Linda: Ruanda. Der Völkermord und die Beteiligten der westlichen Welt. Diederichs. Kreuzlingen 2004.

NACHTWEY, James: Inferno. Phaidon. London 1999.

PAUL, Gerhard: Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der "Operation Irakische Freiheit". Wallstein. Göttingen 2005.

WIEHAGER, Renate: Photography as concept. Fotografie als Handlung. Cantz; Distribution in the USA, Distributed Art Publishers. Ostfildern, New York, N.Y 1998.



**Internetquellen**

ARTNET WORLDWIDE CORPORATION (Hg.) 2012: Victor Burgin: Three decades, Alfredo Jaar. Online verfügbar unter <http://www.artnet.de/galleries/exhibitions.asp?gid=957&cid=262203>, zuletzt aktualisiert 2012, zuletzt geprüft am 02.05.2012.

BERGS, Jörg: Aus dem Rahmen gefallen... oder: Woher kommt der schwarze Rand? Hg. v. APHOG - Analoge Photo Gruppe e.V. Online verfügbar unter [http://www.aphog.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=50&Itemid=1](http://www.aphog.de/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=1), zuletzt aktualisiert am 03.10.2006, zuletzt geprüft am 02.05.2012.

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (Hg.) 2010: Gedenken an den Genozit in Ruanda. Online verfügbar unter <http://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/68826/gedenken-an-genozid-in-ruanda-07-04-2010>, zuletzt aktualisiert am 07.04.2010, zuletzt geprüft am 05.04.2012.

DIENING, Deike: "Ich habe mich nie kugelsicher gefühlt". Hg. v. Verlag Der Tagesspiegel GmbH. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/sonntagsinterview-ich-habe-mich-nie-kugelsicher-gefuehlt/1525076.html>, zuletzt aktualisiert am 31.05.2009, zuletzt geprüft am 10.04.2012.

FOTOFEST (Hg.): Alfredo Jaar - The Sound of Silence. Online verfügbar unter [http://www.fotofest.org/ff2006/exhibitions\\_jaar.htm](http://www.fotofest.org/ff2006/exhibitions_jaar.htm), zuletzt geprüft am 11.05.2012.

FOTOIMPEX GMBH (Hg.): Filmentwicklung und Handvergrößerungen. Online verfügbar unter <http://www.fotoimpeX.de/Service/analogentwicklung.html>, zuletzt geprüft am 02.05.2012.

FRISINGHELLI, Christine: Fotografien im Kontext. Pierre Bourdieus fotografische Dokumentationen in Algerien, 1957–1961. Hg. v. Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik. Online verfügbar unter <http://www.eipcp.net/transversal/0308/frisinghelli/de>, zuletzt aktualisiert 2007, zuletzt geprüft am 10.04.2012.

GALERIE THOMAS SCHULTE (Hg.): 2003. Six Seconds - It is Difficult. 11. April - 24. Mai 2003. Online verfügbar unter [http://www.galeriethomasschulte.de/artist\\_press.php?lang=de&aId=9&stat=artav](http://www.galeriethomasschulte.de/artist_press.php?lang=de&aId=9&stat=artav), zuletzt geprüft am 07.04.2012.

GRISSE, Thorsten: Der Bürgerkrieg in Ruanda. Land und Leute. Hg. v. Dieter Lochner. Online verfügbar unter <http://www.krisen-und-konflikte.de/ruanda/land.htm>, zuletzt geprüft am 04.04.2012.

JONABACH: Embedded Journalist - Reporter ohne Grenzen? Unter Mitarbeit von Gregor Mayer. Hg. v. Lehrredaktion Online. Institut für Publizistik. Mainz. Online verfügbar unter <http://www.onlinejournalismus.wordpress.com/2008/12/03/embedded-journalist-reporter-ohne-grenzen/>, zuletzt aktualisiert am 03.12.2008, zuletzt geprüft am 29.03.2012.

KEMPER, Hubert: Die Friedensbilder eines Kriegsphotografen. James Nachtwey in Dresden mit dem Friedenspreis geehrt. Hg. v. Medien Union GmbH Ludwigshafen. Online verfügbar unter <http://www.freiepresse.de/NACHRICHTEN/KULTUR/Die-Friedensbilder-eines-Kriegsphotografen-artikel7903640.php>, zuletzt aktualisiert am 13.02.2012, zuletzt geprüft am 01.05.2012.

KILB, Andreas: Was Menschen tun. Hg. v. Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kriegsfotografie-was-menschen-tun-1133099.html>, zuletzt aktualisiert am 29.12.2003, zuletzt geprüft am 12.04.2012.

KLEIN, Lars; STEINSIECK, Andreas: Geschichte der Kriegsberichterstattung. Strukturen und Erfahrungszusammenhänge aus der akteurszentrierten Perspektive. Hg. v. Deutsche Stiftung Friedensforschung. Online verfügbar unter <http://www.bundesstiftung-friedensforschung.de/pdf-docs/berichtdaniel.pdf>, zuletzt aktualisiert 2006, zuletzt geprüft am 06.05.2012.

LINK, Oliver: "War Photographer"-Vampir mit der Kamera. Hg. v. Stern.de GmbH. Online verfügbar unter <http://www.stern.de/kultur/film/war-photographer-vampir-mit-kamera-255639.html>, zuletzt aktualisiert am 12.07.2002, zuletzt geprüft am 30.04.2012.

MITTELDEUTSCHER RUNDFUNK (Hg.) 2012: James Nachtwey. Preisgekrönter Kriegsfotograf. Online verfügbar unter [http://www.mdr.de/sachsen/dresden/nachtwey110\\_zc-cf5ff0a4\\_zs-6689deb8.html](http://www.mdr.de/sachsen/dresden/nachtwey110_zc-cf5ff0a4_zs-6689deb8.html), zuletzt aktualisiert am 11.02.2012, zuletzt geprüft am 10.04.2012.

MÜLLER, Kai: Zuschauen und verdrängen. Hg. v. Verlag Der Tagesspiegel GmbH. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/zuschauen-und-verdraengen/4317606.html>, zuletzt aktualisiert am 24.06.2011, zuletzt geprüft am 11.05.2012.

MUNZINGER - ARCHIV GMBH (Hg.) 2007: Alfredo Jaar. chilenisch-amerikanischer Künstler. Online verfügbar unter <https://www.munzinger.de/search/document?id=00000024910&type=text%2fhtml&template=%2fpublikationen%2fpersonen%2fdocument.jsp&key=%24param%5b'key'%5d>, zuletzt aktualisiert 2007, zuletzt geprüft am 06.04.2012.

MUNZINGER - ARCHIV GMBH (Hg.) 2012: James Nachtwey. amerikanischer Fotograf. Online verfügbar unter <https://www.munzinger.de/search/portrait/james+nachtwey/0/24472.html>, zuletzt aktualisiert 2012, zuletzt geprüft am 07.04.2012.

NACHTWEY, James: James Nachtwey im Interview: "Ich bin unwichtig. Meine Bilder zählen". Hg. v. Verlag Der Tagesspiegel GmbH. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/james-nachtwey-im-interview-ich-bin-unwichtig-meine-bilder-zaehlen/154778.html>, zuletzt aktualisiert am 20.07.2000, zuletzt geprüft am 01.05.2012.

NACHTWEY, James: When the World Turned Its Back. James Nachtwey's Reflections on the Rwandan Genocide. Hg. v. Time Inc. Online verfügbar unter <http://www.lightbox.time.com/2011/04/06/when-the-world-turned-its-back-james-nachtweys-reflections-on-the-rwandan-genocide/#1>, zuletzt aktualisiert am 06.04.2011, zuletzt geprüft am 11.04.2012.

NTV.DE (Hg.) 2012: Massenvernichtungswaffen im Irak - Informant wollte Saddam stürzen. Online verfügbar unter <http://www.n-tv.de/politik/Informant-wollte-Saddam-stuerzen-article2624491.html>, zuletzt aktualisiert am 16.02.2012, zuletzt geprüft am 07.05.2012.

PAUL, Gehard: Die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung. Hg. v. Bundeszentrale für Politische Bildung. Online verfügbar unter <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/bilder-in-geschichte-und-politik/73169/kriegsberichterstattung?p=all>, zuletzt aktualisiert am 28.12.2005, zuletzt geprüft am 07.05.2012.

PRATT, Travis S.: Kevin Carter's 1994 Pulitzer. Online verfügbar unter <http://www.travisspratt.com/blog/?p=239>, zuletzt aktualisiert am 12.02.2011, zuletzt geprüft am 11.05.2012.

SCHUBERT, Sigrum; FRANCISO, San: Der Ästhet des Grauens. Hg. v. Handelsblatt GmbH. Online verfügbar unter <http://www.karriere.de/service/der-aesthet-des-grauens-112402>, zuletzt aktualisiert am 21.03.2003, zuletzt geprüft am 22.04.2012.

SMITH, Roberta: One Image of Agony Resonates in Two Lives. Hg. v. The New York Times Company. Online verfügbar unter <http://www.nytimes.com/2009/04/15/arts/design/15jaar.html?pagewanted=all>, zuletzt aktualisiert am 14.04.2009, zuletzt geprüft am 11.05.2012.

THE DAILY OMNIVORE: Kevin Carter. Hg. v. WordPress.com. Online verfügbar unter <http://pbmo.wordpress.com/2011/04/08/kevin-carter/>, zuletzt aktualisiert am 08.04.2011, zuletzt geprüft am 11.05.2012.

TURKOVICH, Marilyn: A Witness Speaks through Pictures. Hg. v. VOICES - Education Project. Online verfügbar unter <http://www.voiceseducation.org/node/1729>, zuletzt aktualisiert am 21.01.2010, zuletzt geprüft am 14.04.2012.

WEHOWSKY, Stephan: Zwischen Voyeurismus und Anteilnahme. James Nachtwey: Wie aufrichtig ist das Mitleid in der Fotografie. Hg. v. Journal 21. Online verfügbar unter <http://www.journal21.ch/zwischen-voyeurismus-und-anteilnahme>, zuletzt aktualisiert am 11.01.2011, zuletzt geprüft am 02.05.2012.

WENDERS, Wim: Rede für James Nachtwey. Hg. v. H2G Internetagentur. Online verfügbar unter [http://www.war-photographer.com/de/laudatio\\_wim\\_wenders.pdf](http://www.war-photographer.com/de/laudatio_wim_wenders.pdf), zuletzt geprüft am 30.04.2012.

WERSHOFEN, Dirk (Hg.) 2010: Was genau ist eigentlich Kunst? Online verfügbar unter <http://www.kunstgeschichte-online.com/?p=228>, zuletzt aktualisiert am 15.09.2010, zuletzt geprüft am 05.04.2012.

WITTIG, Falko: Völkermord in Ruanda ohne Nachrichtenwert. Hg. v. WordPress.com. Online verfügbar unter <http://www.balkanblick.wordpress.com/2011/05/18/volkermord-in-ruanda-ohne-nachrichtenwert/>, zuletzt aktualisiert am 18.05.2011, zuletzt geprüft am 29.03.2012.

ZIEGELDORF, Heinz (Hg.) 2004: Völkermord in Ruanda: 10. Jahrestag. Online verfügbar unter <http://www.agenda21-treffpunkt.de/archiv/04/info/Ruanda-Genozid.htm>, zuletzt aktualisiert am 07.04.2004, zuletzt geprüft am 05.04.2012.

**Bildquellen**

Abbildung 1: [http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/rwanda\\_scarred-man\\_01.jpg](http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/rwanda_scarred-man_01.jpg); Urheber: NACHTWEY, James.

Abbildung 2: [http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/jn-94-5-60-27\\_03.jpg](http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/jn-94-5-60-27_03.jpg); Urheber: NACHTWEY, James.

Abbildung 3: [http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/rwa\\_278-279\\_06.jpg](http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/rwa_278-279_06.jpg); Urheber: NACHTWEY, James.

Abbildung 4: [http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/rwa\\_270-271\\_r\\_09.jpg](http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/rwa_270-271_r_09.jpg); Urheber: NACHTWEY, James.

Abbildung 5: <http://frankzumbach.files.wordpress.com/2012/01/memling-hans-lastjudgementdetail022hell.jpg>, Urheber: MEMLING;  
<http://frankzumbach.files.wordpress.com/2012/01/6557.jpg>, Urheber: BOUTS, Dieric.

Abbildung 6: [http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/zai\\_334-335\\_11.jpg](http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/zai_334-335_11.jpg); Urheber: NACHTWEY, James.

Abbildung 7: [http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/zai\\_304-305\\_br\\_18.jpg](http://timethemoment.files.wordpress.com/2011/04/zai_304-305_br_18.jpg); Urheber: NACHTWEY, James.

Abbildung 8: WIEHAGER, Renate: Photography as concept. Fotografie als Handlung. Cantz; Distribution in the USA, Distributed Art Publishers. Ostfildern, New York, N.Y 1998; Bildname: „Field“; Seite: 93; Urheber: JAAR, Alfredo.

Abbildung 9: WIEHAGER, Renate: Photography as concept. Fotografie als Handlung. Cantz; Distribution in the USA, Distributed Art Publishers. Ostfildern, New York, N.Y 1998; Skizze zum Bild „Field“, Seite: 93; Urheber: JAAR, Alfredo.

Abbildung 10: WIEHAGER, Renate: Photography as concept. Fotografie als Handlung. Cantz; Distribution in the USA, Distributed Art Publishers. Ostfildern, New York, N.Y 1998; Bildname: „Road“; Seite: 94; Urheber: JAAR, Alfredo.

Abbildung 11: WIEHAGER, Renate: Photography as concept. Fotografie als Handlung. Cantz; Distribution in the USA, Distributed Art Publishers. Ostfildern, New York, N.Y 1998; Skizze zum Bild „Road“; Seite: 94; Urheber: JAAR, Alfredo.

Abbildung 12: WIEHAGER, Renate: Photography as concept. Fotografie als Handlung. Cantz; Distribution in the USA, Distributed Art Publishers. Ostfildern, New York, N.Y 1998; Bildname: „Cloud“; Seite: 95; Urheber: JAAR, Alfredo.

Abbildung 13: WIEHAGER, Renate: Photography as concept. Fotografie als Handlung. Cantz; Distribution in the USA, Distributed Art Publishers. Ostfildern, New York, N.Y 1998; Skizze zum Bild „Cloud“; Seite: 95; Urheber: JAAR, Alfredo.

Abbildung 14: Standbild; 00h:13m:05s; FREI, Christian (Regie); 2003: War Photographer. DVD: Warner Home Video Germany.

Abbildung 15: Standbild; 01h:32m:23s; FREI, Christian (Regie); 2003: War Photographer. DVD: Warner Home Video Germany.

Abbildung 16: <http://pbmo.files.wordpress.com/2011/04/kevin-carter-vulture.jpg>; Urheber: CARTER, Kevin.

Abbildung 17: <http://eifelarea.files.wordpress.com/2007/08/einstellungsgrosen-1.jpg>; Urheber: „Eifelarea Film“

Abbildung 18: <http://eifelarea.files.wordpress.com/2007/08/einstellungsgrosen-2.jpg>; Urheber: „Eifelarea Film“

Abbildung 19: <http://eifelarea.files.wordpress.com/2007/08/aufsicht-und-untersicht.jpg>; Urheber: „Eifelarea Film“

Abbildung 20: <http://faber-freiburg.de/images/Zentralperspektive-%20Innenraum-Fenster,%20Tuer-red.-farbig.jpg>; Urheber: FABER, Elisabeth

### **Filmquellen**

FREI, Christian (Regie); 2003: War Photographer. DVD: Warner Home Video Germany.

VAN LEEUW, Philippe (Regie); 2011: Ruanda - The Day God Walked Away. DVD: I-On New Media/ StörKanal.

SILVER, Steven (Regie); 2011: The Bang Bang Club. DVD: Universum Film GmbH.

# Anlagen

Einstellungsgrößen:

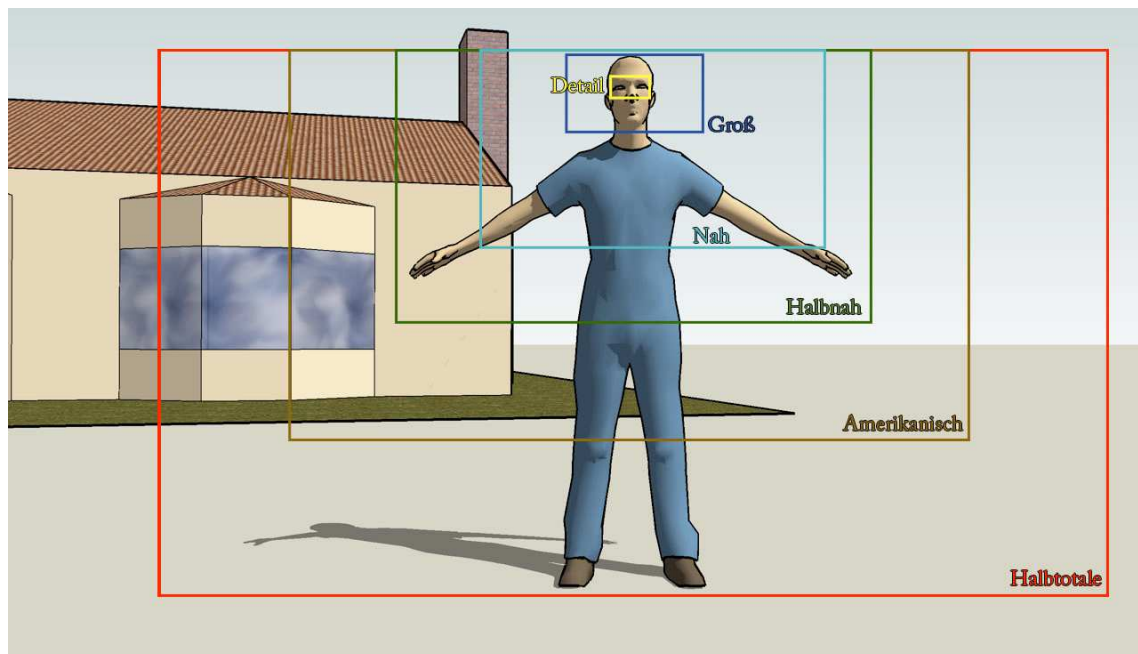


Abbildung 17: Einstellungsgrößen von Halbtotale bis Detail

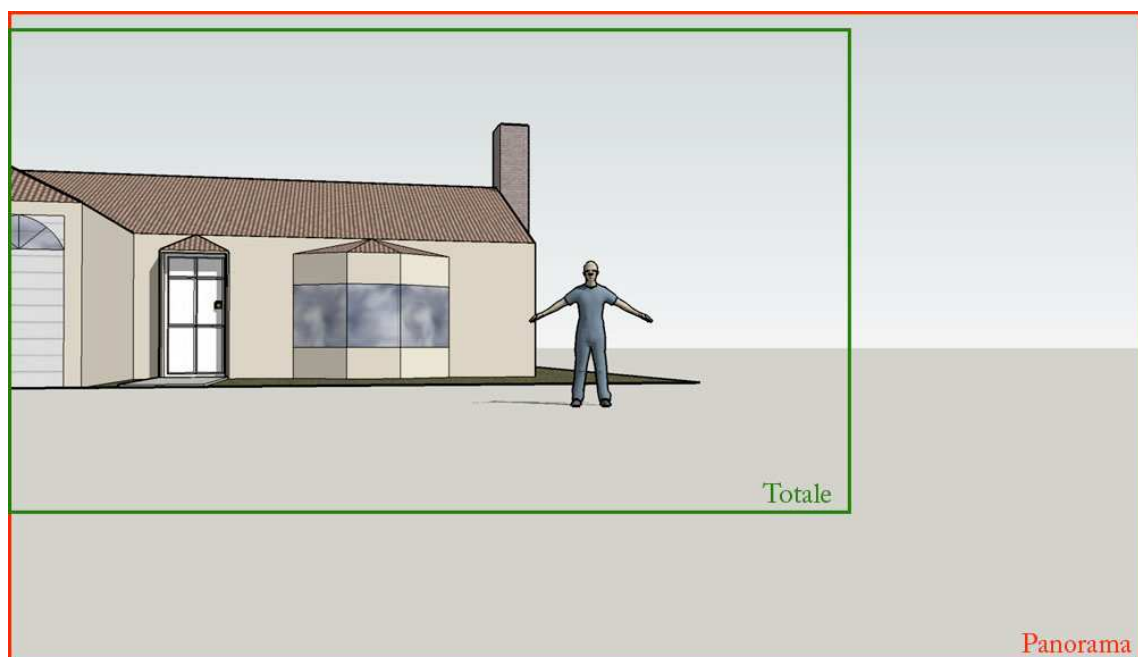


Abbildung 18: Einstellungsgrößen Panorama und Totale

Aufnahmewinkel:

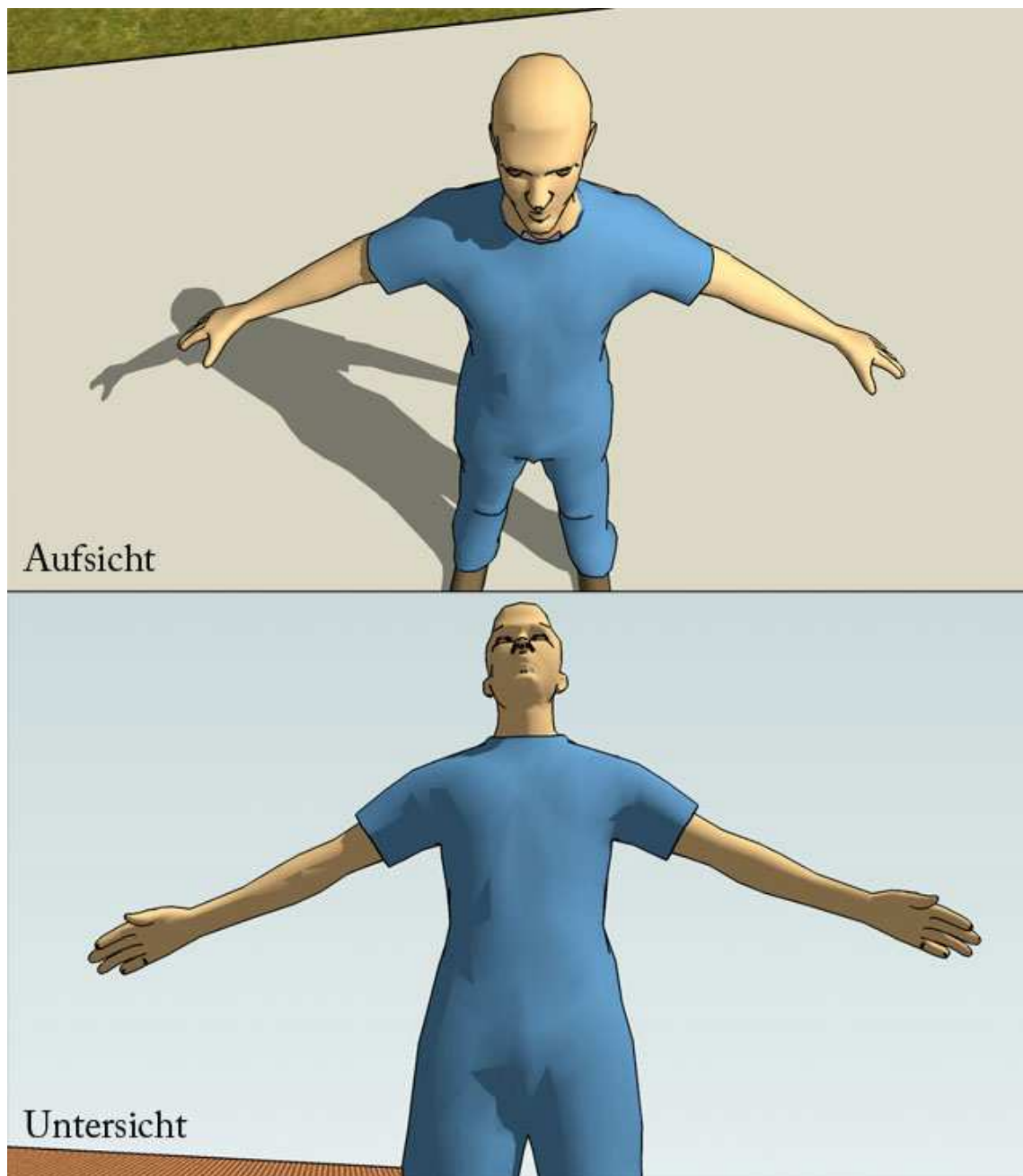


Abbildung 19: Aufnahmewinkel Aufsicht und Untersicht

Perspektive:

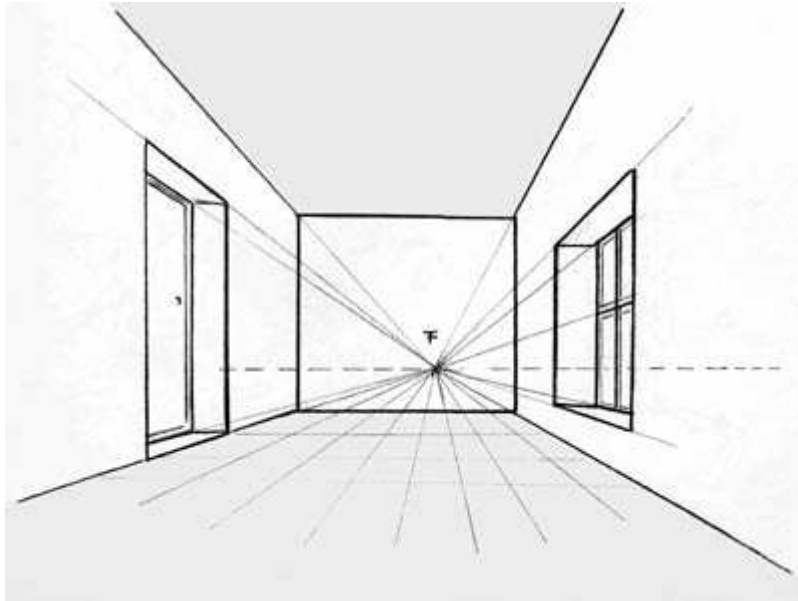


Abbildung 20: Zentralperspektive gekennzeichnet durch einen Fluchtpunkt



## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname